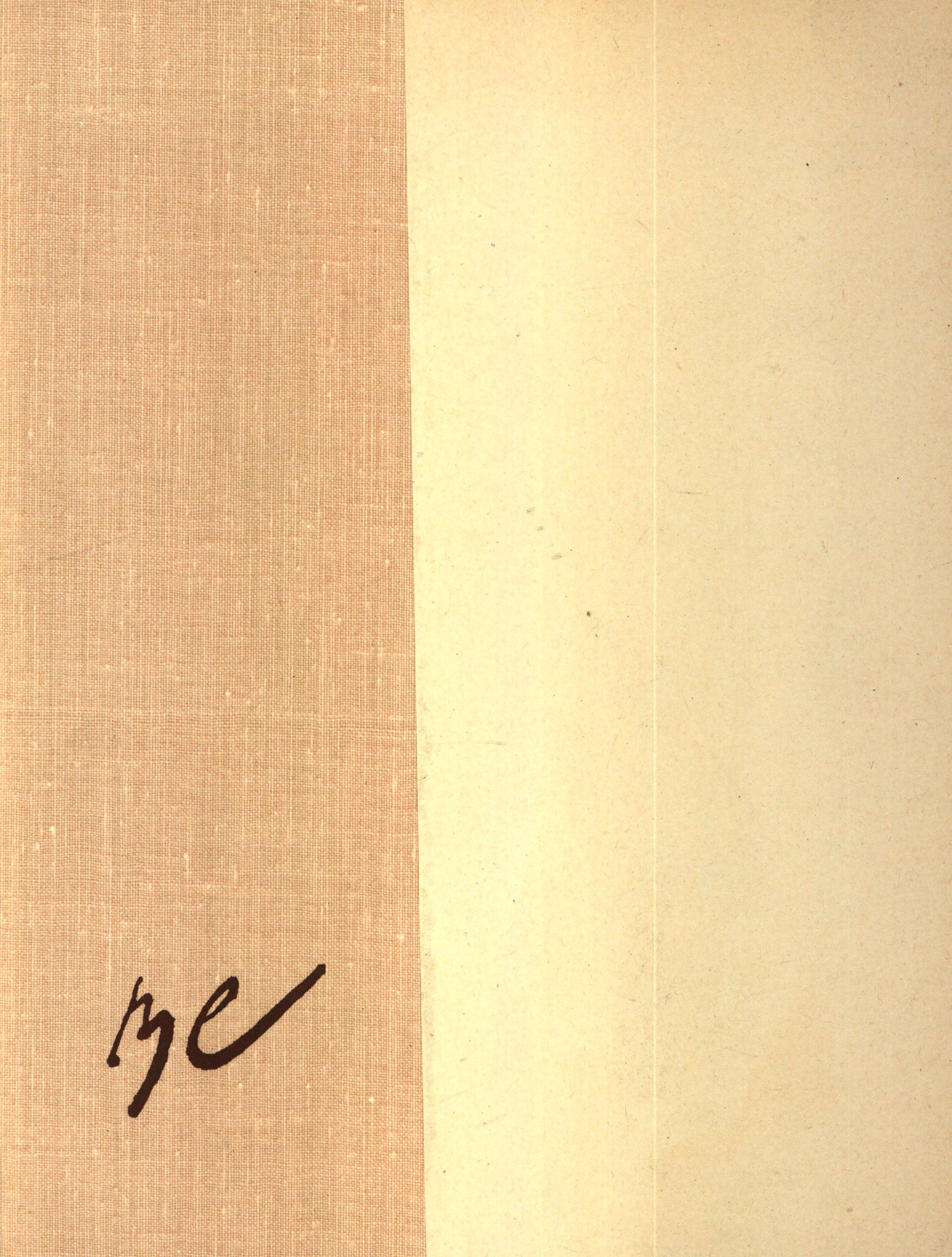


ЛЕНИНГРАД · 1964
„ХУДОЖНИК РСФСР“

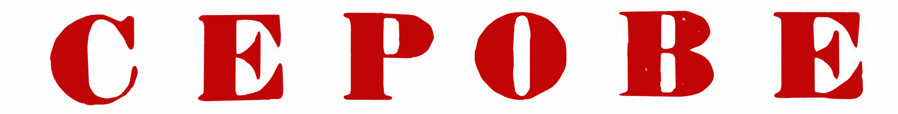


В. А. Серов. Автопортрет. 1885.

Н. Я. СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВА

ВОСПОМИНАНИЯ

О ВАЛЕНТИНЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ



Общая редакция, примечания
и именной указатель
Г. С. Арбузова

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Воспоминания Н. Я. Симонович-Ефимовой о Серове издаются впервые. Написанные в Москве в 1943 году во время Великой Отечественной войны, они хранились в семейном архиве автора; экземпляр воспоминаний имелся также в рукописном отделе Государственной Третьяковской галереи. Н. Я. Симонович-Ефимова сама не успела подготовить рукопись к изданию (она умерла в 1948 году).

При подготовке к изданию текст воспоминаний подвергся относительно небольшой редактуре; в отдельных случаях пришлось сделать незначительные купюры.

В процессе редактирования в нескольких местах в тексте были исправлены ошибочные датировки, касающиеся некоторых событий. Однако в подавляющем большинстве случаев неточные и неясные сведения не выправлены, а сопровождены редакторскими примечаниями. В отличие от примечаний автора, являющихся часто прямым продолжением текста воспоминаний и поэтому данных в качестве подстрочных, примечания редактора помещены в конце книги.

Книгу сопровождает статья Д. В. Сарабьянова; она содержит сведения о Н. Я. Симонович-Ефимовой и характеризует воспоминания как литературный и историко-художественный памятник.

Издательство приносит благодарность А. И. Ефимову, предоставившему для публикации текст воспоминаний и оказавшему помощь при редактировании и комментировании книги, а также искусствоведу В. С. Баскову, участвовавшему в предварительной работе по подготовке рукописи к изданию.

ВСТУПЛЕНИЕ

Валентин Александрович Серов — это не только большой художник. Это был крупный человек. И надо, чтобы его облик жил.

Надо, чтобы это был его, Серова, облик, хоть трудно изобразить неповторимого человека.

Надо взять в поле зрения и окружающих людей — легче тогда понять человека.

Немного осталось людей, помнящих молодые годы художника, его отрочество, его студенческие годы; о Домотканове — местности, где он бывал и работал на протяжении двадцати пяти лет, больше половины своей жизни,— мало кто имеет представление, и последние два года жизни Серова в Париже тоже немногим известны; я пишу эти страницы в 1943 году, идет война, это заставляет меня не откладывать намерения закрепить на бумаге свои воспоминания о Серове.

Это будут только те отдельные эпизоды его жизни, которые непосредственно коснулись моего пути.

Я помню Серова с его шестнадцатилетнего возраста и эпизодов много. Они не составят биографии, но будут дополнением к таковой.

Это как бы куски ленты кинохроники.

Мать Валентина Александровича, Валентина Семеновна Серова, и моя мать, Аделаида Семеновна Симонович, — сестры, урожденные Бергман, были очень дружны.

Валентине Семеновне, композитору, блестящей пианистке, было трудно длительно соединять музыкальную работу с повседневными заботами о своих маленьких детях, которых она страстно любила, и моя мать — педагог — выручала ее.

Валентин Александрович, сверстник моих старших сестер, Маши и Нади, жил в нашей семье периодически, начиная с двух лет *, а после его младшие брат и сестра — Саша и Надя Маленькая **, мои сверстники, тоже жили у нас.

---

* В маминой статье «О детском языке» (результат наблюдения ее над первыми словами детей) есть наблюдения и над речью Валентина Александровича Серова — малютки. (А. Симонович. О детском языке. «Мысль», 1880, май; переиздание — «Сравнение периодов индивидуального развития ребенка с эпохами человечества». Спб., 1884).

** Дети Валентины Семеновны и доктора Немчинова, второго ее мужа.

Если добавить, что будущая невеста и жена Валентина Александровича — Ольга Федоровна Трубникова (Леля) у нас воспитывалась с тринадцатилетнего возраста * и что мой отец ** и мать на всю жизнь остались для молодой четы Серовых идеалом человека, понятна будет глубокая связь двух семейств — Серовых и Симоновичей.

Литературный портрет — дело иное, чем изобразительный.

Живописец чувствует жизнь модели сразу, по сложным или простым формам лица, по чистым или проработанным тревогами глазам, словом, по тому, что видим, так сказать, единовременно.

Для портрета же литературного надо знать человека на протяжении лет, чтобы написать хоть немного, потому что нужны сопоставления его взлетов с его падениями, картины его столкновений с окружающими, и время, иногда значительное (может быть, года, может быть, десятилетия), входит необходимым условием большого литературного портрета.

Для художника важен след, оставленный временем на внешних чертах человека. Для литературного портрета этого следа недостаточно. Надобно вместе со временем прошагать рядом самому.

Заканчиваю вступление неопубликованным письмом четырнадцатилетнего Серова, которое прислала мне в Москву из Франции — постоянного своего местопребывания — моя старшая сестра, Мария Яковлевна Львова, серовская «Девушка под деревом». Прислала перед самой войной, в 1939 году. Это письмо к ней, когда ей было тоже лет четырнадцать, в Петербург, где мы жили ***.

13 апреля 1879 года, Москва.

Маша!

Ты, я думаю, совсем нас позабыла, но об этом довольно; напиши, пожалуйста, как живешь ты и все вы, теперь же начну писать о себе. Когда ты была в Москве, не правда ли, ты нашла во мне перемену, пере-

---

* Леля поселилась у нас с 1879 года.

** Доктор Яков Миронович Симонович.

*** Подлинник его и рисунки подростка Серова, присланные вместе с письмом, я отдала, по просьбе Марии Яковлевны, в архивный отдел Третьяковской галереи, и надо удивляться (и радоваться) случайности или интуиции Маши, заставившей ее, хранившую все это шестьдесят лет, вдруг, за несколько недель до вторжения немцев во Францию, когда никакое трезвое воображение не могло предвидеть размеров надвигающегося бедствия, — услать из Франции весь дорогой ей и ее семье архив.

мена эта та, что прежде я недолюбливал девочек, да и теперь их не особенно люблю, исключая вас. Это потому, что мало видел их, и с давних пор не умел играть и ладить с ними; но поверь, сколько их ни видел, положим, что мало, они мне все не нравились. Ты вот да Надя (Лелю не знаю), первая простая девочка, с которой можно говорить по душе, хотя и видел вас мало и не говорил с вами ни разу так, но я уверен, что это можно бы было.

Мне бы очень хотелось быть часто у вас — мы бы много прочитали хороших вещей и подружились уж как следует. Живу я как и прежде, занятия идут обычным порядком, рисую довольно много и с охотой, и если теперь поеду с художником Репиным в деревню, то за лето сделаю огромные успехи.

Видел портреты ваши [1], довольно худы, у тебя рот немного крив, только ты не обижайся этому.

Извини, что так размашисто.

В. Серов

ПЕТЕРБУРГ. ЯССКИ. ЕДИМОНОВО
(1881—1886 годы)

Одна из самых ранних сцен, которые я помню: мне — года четыре, мало светлое петербургское утро; Валентин Александрович — подросток собирается в школу [2] (он живет у нас). Валентина Семеновна заставляет его надеть куртку, перешитую из чего-то старого, и сверх куртки какой-то шерстяной шарф — и то и другое домашней неуклюжей работы.

Валентин Александрович — Тоня, как звала его мать, — отбояривается. Валентина Семеновна направляет на него все свои громы.

Ей уже представляется, что сын в желании приличного костюма выявляет задатки барства. Ее кипучему воображению матери рисуется поверхностная натура. Вероятно, у нее действительно не было денег на новый костюм, но чувствуется, что главное дело в принципе.

Она огорчена, возмущена, а силуэт ее сына в амбразуре светлеющего окна — мрачен, неподвижен, безмолвен.

Время от времени он все же пытается молча скинуть куртку, в особенности стариковский шарф, каких в то время уже давно не носили. Но в конце концов пора идти. На дворе холодная петербургская осень, — Валентин Александрович уходит, подавленный, стесняясь в горбатящей его одежде.

В этой сцене сказалась эпоха: «знамя бедности» у нарождающейся интеллигенции, борьба с «мещанством», из которого эта интеллигенция только что вышла и стремилась во всем от него отмежеваться.

Если бы мы в нашем детстве попросили одеться с той тщательностью, с которой одеваются теперь, — что это было бы! Мы сделали бы своих родителей глубоко несчастными. «Знамя бедности» было символом внедрения новых идей. Собственно, при действительной крайней бедности тогдашней интеллигенции, это было и единственным способом нести голову высоко среди богатых, от которых в какой-то мере зависели.

Сцена, подобная вышеописанной, заставляла юношу Серова страдать, но, несомненно, вырабатывала характер.

Мать Серова часто навещала у нас своих детей, и с нею врывалась в нашу тихую семью буря [3]. Валентина Семеновна была окрылена борьбой, связанной с постановкой в Петербурге оперы умершего Александра Николаевича Серова; она готовила издание его музыкально-критических статей, ее воодушевляло свое композиторство и постановка собственных опер — «Уриель Акоста» и «Мария д'Орваль». «Уриель» шел тогда в Москве и в Киеве [4].

Приход Валентины Семеновны — это страстные рассказы, рассказы без конца. В них так и мелькали громкие имена: «Альтани был со мною очень мил. . .», «Толстой слушал мою «Марию», как истый художник. Давно я не чувствовала себя так возвышенно хорошо. . .» *, «Вагнер в Петербурге, когда зашел к нам, очаровал меня еще больше, чем у себя в Байрейте. . .» [5]

Она выкладывала факты и впечатления или с восторгом, или с возмущением.

---

* Валентина Семеновна сыграла свою оперу в семье Льва Николаевича Толстого.



В. С. Серова. Фотография.

Кажется, мало кто теперь знает, что царевну Софью Репин писал с нее. Она ему позировала в свойственной ей самой позе, и эта картина — очень близкий портрет Валентины Семеновны и внутренне идентичный с нею — заставляет чувствовать ее живое присутствие в зале Третьяковской галереи. В сущности, Репин изменил только ее нос. У Валентины он массивный, у репинской же Софьи — короткий, русский нос [6].

Валентина близка была тогда не только с Репиным, но и со всем передовым художественным миром. Антокольский, Стасов, Мамонтов были ее друзьями. Не меньше, чем в музыкальной области, ее интересовали течения в изобразительном искусстве — в большей мере ради сына.

Она умела увлечь людей. Она родилась быть главарем. При своей не совсем выгодной внешности (крупные черты лица при маленьком росте) — она умела быть вдохновительницей.

Ее идеи находили энергичное выражение не только в слове — остром, зажигательном,— но и на деле: если вспомнить, сколько впоследствии она собрала средств для крестьянства в голод (1892 года), как закопалась в глушь, в Симбирскую губернию — с роялем, с операми; кормила хлебом — два года, музыкой — до конца своей жизни, тридцать пять лет. Создала хор, руководителей хоров, построила в деревне консерваторию для крестьян, ставила оперы с исполнителями — крестьянской молодежью — и играла, играла им на рояле,

играла Глинку, Чайковского, Бородина, Мусоргского, мечтая ввести в круг жизни деревни русских классических композиторов.

Все свои идеи, смелые и широкие, которые она усиленно пропагандировала (многие находили, что слишком усиленно), она начинала приводить в исполнение первым делом сама.

В споре она парировала быстро и не без дерзостей. Говорила много...

И вот в этом сын был ее противоположностью.

Все наше поколение было, быть может, утомлено речивостью поколения предыдущего. Но Валентин Александрович говорил не просто немного, слов было необыкновенно мало.

Как будто имелась постоянная причина произнести вслух как можно меньше слов, как бы внутренняя физическая усталость, которая заставляет обороты речи выбирать наиболее лаконичные. Содержательность и сила их были зато предельными.

И слова брались не в привычных уху комбинациях, а шли от сути представления. Они произносились так, точно творились заново, и говорились в мире впервые. Собственно, Серов был художником речевого слова. И в этом, будучи так же правдив, как в живописи, он был более, так сказать, «левым». Выбирал слова с чрезвычайной точностью, «добросовестность» его как художника распространялась и на слово.

И никаких «помарок» в словах, никаких поправок, доработок. Сказано — как отрезано. И не просто лаконично решена фраза — она самое правильное выражение данной мысли. Не пассивная лаконичность, но результат работы, кипевшей в сердце, в голове человека.

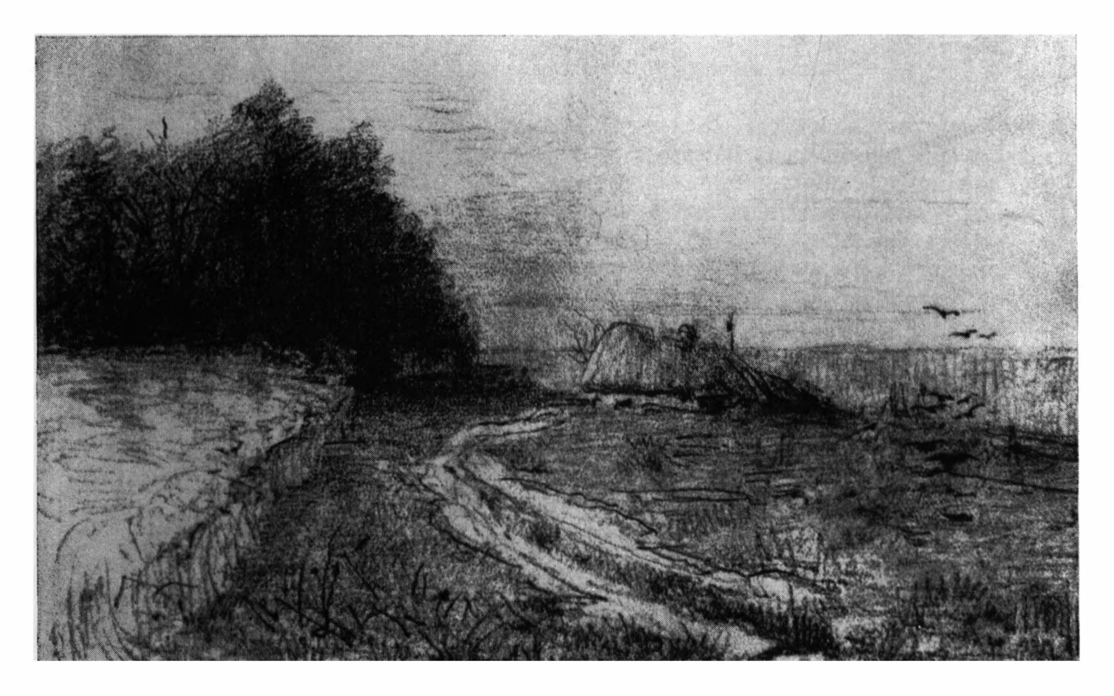
В письмах Серова [7] слышишь его голос. И ни одного слова за свою жизнь не сказал он зря. А что скажет — не забудешь во всю жизнь.

Валентин Александрович подчеркивал (наряду с малословием) свой флегматичный вид, видимо противопоставляя его материнской горячке.

Правда, он необыкновенно легко переходил от своей флегматичной мины к смеху и к самой задорной в мире улыбке, при которой кончики его коричневых усов сразу вставали прямо вверх, как на иных мужских портретах Веласкеза.

В юношеские свои годы Валентин Александрович бывал с нами в Ясских, в Псковской губернии, где наша семья проводила лето у маминой приятельницы, Надежды Алексеевны Корсаковой, арендовавшей эту усадьбу у своих более богатых родственников Матюшкиных.

От железнодорожной станции Новоселье надо было ехать в сторону по старому военному тракту на перекладных сто верст, через городишко Порхов, к которому железной дороги тогда не было. Ехали с «колокольчиком однозвучным» в тарантасиках. Большая часть дороги — сыпучие пески. На станции Ямкино — комната с клеенчатым диваном, огромные на дощатой стене



В. А. Серов. Деревня Ясски. 1879.

часы с кукушкой — звонкой и настойчивой, хриповатой, на циферблате которых нарисован Хронос в синей драпировке, с косой в руках; вместо маятника он страшно поводит глазами... вправо, влево, вправо, влево, тик-так...

От Порхова сорок верст на лошадях, уже высланных Надеждой Алексеевной. Вороная тройка... коляска... мягкие дороги... налюбуешься и рощей на холме, и полями голубеющего льна.

А в Ясских — из зелени сада выглянет небольшой деревянный дом, очень милый, ампирных времен, цвета индийской желтой, с выбеленными дощатыми колонками. Во фронтоне его, в бревенчатой комнате среди чердака, летом помещались Леля, Маша и Надя — триединая старшая девическая группа в нашей семье.

Как это Корсакова могла из лета в лето давать приют большой семье — одиннадцати, двенадцати человекам? (Денежная компенсация за гостеприимство считалась неприличной, оскорбительной.) Я думаю, что, не имея своей семьи, она жила в деревне слишком одиноко (не уменьшали же одиночества ее соседи — Цыпина, бонтонная дама, приезжавшая на четверке лошадей, и Магилатова, не менее тонная, жившая с дворцовой пышностью; все это отдавало плесенью).

Для Надежды Алексеевны наша семья, от которой веяло молодостью, в которой она любила решительно всех, начиная с Якова Мироновича, пациенткой которого когда-то была, являлась жизненным стержнем. Она дорожила и тем, что Яков Миронович, принимая ежедневно больных крестьян во время пребывания в недолгий свой отпуск в Ясках, сообщал ей знания по медицине, необходимые ей для лечения этих же крестьян. На большие версты в Ясках не было больницы. Зато осенью, по окончании сельских работ, «тетя Корсакова», как ее все звали, приезжала в Петербург и останавливалась у нас. Тут она весело справляла именины свои, на которых мы единожды на весь год наедались грушами и виноградом.

Есть в запаснике Третьяковской галереи рисуночек Валентина Александровича, сделанный им в Ясках *, помеченный им самим 1879 годом. Изображено карандашом ржаное поле; роща по одну сторону дороги, избушка — по другую. На дорогу к усадьбе в Ясках похоже [8].

Мне было два года, когда был сделан этот рисунок, и я не могу помнить этого пребывания Серова в Ясках. Значит, воспоминание о нем в Ясках относится к позднейшему времени, он бывал там, следовательно, не раз. Это было тоже давно — я еще тогда свободно влезала в собачью конуру через ее круглое отверстие. Помню мальчишескую драку моего брата Коли, отчаянного шалуна, с Тошей **. На березе высоко сидит Коля, а под деревом, весь красный, тяжело дыша, — Тоша.

Я пробегала по ближней аллее, и Коля крикнул мне на том условном языке, на котором мы в то время разговаривали (он рассчитывал, что Тоша, как недавно приехавший, не поймет): «Нифинафа, скафажифи мафамефе, чтофо Тофошафа мефеняфа нефе пуфускафаефет» (Нина, скажи маме, что Тоша меня не пускает).

Я исполнила поручение, мама пришла и угомонила пышущих азартом рассвирепевших подростков, причем она держала Тошу своими слабыми руками, а он — широкоплечий, блестя глазами, повторял хриплым голосом, задыхаясь: «Аделаида Семеновна... пустите меня... пустите меня! ..»

Валентин Александрович несколько раз в течение жизни со смехом поминал эту сцену, комически произнося: «Нефепуфускафаефет».

Сохранилось письмо моего отца, направленное в Яски, к моей матери; оно характеризует другую сторону подростка Серова.

Яков Миронович по должности врача *** оставался летом в Петербурге. Это было последнее лето его жизни. Тоня Серов жил с ним; мой отец подготовлял его к экзаменам в Академию художеств по научным предметам.

---

* Прислан из Франции в дар Третьяковской галерее Марией Яковлевной Львовой перед войной, с надписью «Псковская губерния».

** Имя Валентин, в то время редкое, претерпело при жизни Серова много изменений: Валентоша, отсюда Тоша, потом Тоня, и из Тони сделался Антон. В академии друзья звали его Антоном.

*** В Александровских бараках на Лиговке, больнице для рабочих.



В. А. С е р о в. Автопортрет. 1885.

9 июня 1883 года.

...Занимаюсь с Тоней, но переводить или писать не могу; ибо я привык серьезно работать, когда я окружен своим семейным шумом. Другие люди работают наедине, в тиши, и для этого они прячутся от семейства, я же наоборот, могу работать только среди своих детей и вблизи тебя. Это моя особенность.

С Тошей занимаюсь усердно, раза два в день. Ему хочется поскорее кончить, чтобы поехать в деревню на неделю, другую; он сидит по 12—15 часов в сутки, никуда не ходит, только учится. За чаем и обедом разговариваем. Иногда разговор затягивается часа на два-три. Он слушает внимательно, что ему говорю — и, по-видимому, обнаруживает большой интерес к философским вопросам. Он понемногу вырабатывает себе ясное идеальное мировоззрение, без которого художник не может самостоятельно творить [9].

Яков Миронович был определенен в воспитании, но не суров.

Воспитательная система Аделаиды Семеновны тоже смягчалась тихостью ее характера. Валентина Семеновна была более строга и непримирима, а чувство ответственности за талант сына заставляло ее быть еще требовательнее к нему.

Привожу отрывок из ее письма к Марье Яковлевне из Петербурга в Москву.

29 декабря 1885 г.

Машуточка, я ему (Тоне) написала жесткое письмо: помоги ему выбраться из невольной хандры, которую оно на него навеет. Я ему предлагаю два выбора: или строгую жизнь со мной и академия, или дилетантскую, разгильдяйническую жизнь с разными погрешностями... тогда пусть он не живет со мной! Я не хочу нянчиться и не хочу прощать распущенности [10].

Несмотря на непримиримость (как узнаешь в этом и как любишь за это Валентину), ее самое смущает ее суровость, и она просит кроткую Машу смягчить действие письма...

Валентин Александрович — подросток сбивает гоголь-моголь за большим столом в нашей петербургской квартире. У него заболело горло, и ему дали два яйца. Зима, яйца в редкость. Он сбивает долго, методически. На него смотрят, упершись локтями в стол, на манер сфинксов, трое детей. Три пары чрезвычайно внимательных детских глаз.

Помню до сих пор, как хотелось попробовать этого гоголь-моголя. Сахар подсыпают... Яйца стали уже белые, загустели и разбухли на весь стакан, а он таинственно молчит и сбивает.

Поф, поф, поф, поф — приглушенный пористый звук ложечки в стакане. Конец будет ли?

Не то испытывается наше терпение — Тоша взглядывает насмешливо, не то он ждет, чтобы нас увели спать, не то хочет сделать кушанье в совершенстве.

Наконец-то перестал сбивать. Палевая масса дышит в стакане. О, торжество! Начал раскладывать на блюдечки, каждому по полной ложке. Мы запрыгали на своих местах кругом него в большой темноватой столовой. Тоша ухмыляется, хотя в стакане осталось ему не так-то много.

За все время он не проронил ни слова. Правда, у него завязано горло...

В 1885 году я помню Валентина Александровича студентом Академии художеств в Петербурге. Тогда он жил не у нас, но каждую субботу приходил к нам на Кирочную улицу с Михаилом Александровичем Врубелем [11] и Владимиром Дмитриевичем Дервизом — своими товарищами по академии.

Внешний облик Серова уже тогда сложился таким, каким он был впоследствии, каким его сейчас помнят его ученики и его друзья последних лет.

Сосредоточенная поза. Лицо рассеянное, но вдруг саркастическая улыбка, молниеносно брошенный в цель взгляд маленьких голубых глаз. Черты лица массивны, но чрезвычайно подвижны, так же как и фигура.

Недавно я видела актера Игоря Ильинского, читавшего басни Крылова. Какими-то сторонами он, не подозревая того, близко напомнил мне «неповторимого» Серова; это помогло мне, взяв некоторые из черт Ильинского «за скобки», определить внешность Валентина Александровича.

Остро воскрес голос его — мягкий и послушный, с неожиданными, сугубо красноречивыми вдруг громкими выкриками одного, двух слов, что дает какой-то российский стиль сарказму.

На похоронах художника Эжена Каррьера, в Париже в 1906 году, я видела Родена. Он был очень похож на Серова. Квадратная маленькая фигура, размер и посадка головы. И сел он на стул (он пригласил всех бывших на кладбище к себе домой) в позу, характерную для Серова: крепко уперши кулаки обеих рук в оба расставленные колена, локти наружу. Деловая поза сосредоточенного в себе человека, готового к действию, вызывающего и других своей позой на действие, как бы говорящего собеседнику: «Ну-с. . .» Поза естественная и складная для людей грузной комплекции, поза не из аристократических, очень индивидуальная.

Жестикулировать двумя руками одновременно, идти навстречу другу, знакомому, — с протянутыми как-то вкось обеими руками, двигать руками с легкостью и сильно — характерно для Серова во все времена его жизни.

В те годы, о которых сейчас речь, — восьмидесятые годы прошлого столетия — у мамы был «Детский сад» и «Элементарная школа» в Петербурге, на Кирочной улице (угол Знаменской) [12].

М. Я. Симонович, Н. Я. Симонович, О. Ф. Трубникова. Фотография.



Леля, Маша и Надя, которые только что окончили гимназию, помогали ей — и в школе, и в семье *.

Уставали за неделю... А в субботу, когда школьники расходились по домам, приходили полотеры, сдвигали парты, нагромождали их одну на другую, делалось просторно в зале, чисто везде, — все весело отдавались наступающему воскресному отдыху. У нас необыкновенно чувствовалась праздничность тех суббот. Маша и Надя играли на рояле в четыре руки Бетховена

* Между ними были, так сказать, поделены младшие сестры и братья. О детях Валентины Семеновны, Саше и Наде, живших у нас, несла ежедневную заботу сестра моя Варя, на которую Валентина Семеновна в то время вообще обратила свое внимание: она старалась обуздать и направить по-деловому ее пылкий, но расплывчатый характер. Я «принадлежала» Ольге Федоровне, и до сих пор, когда стараюсь быть поаккуратнее, приурочиваю свое стремление к ней, не только по старой детской привычке, но и потому, что Ольга Федоровна была вообще эмблемой аккуратности. Помню, как карабкалась я к ней на колени, дотрагивалась до кончика ее носа и смеялась, что он «тонкий, как иголка».

(симфонии, «Кориолан»), Глинку, «Фингалову пещеру»; когда приходила Валентина Семеновна, она исполняла новые музыкальные произведения.

Дервиз пел романсы Чайковского, Даргомыжского, Шумана, Шуберта. Он был очень музыкальным человеком, из музыкальной семьи (в свое время его дядя Энде — артист Большого театра — был любимым тенором Петербурга).

Рисовали. Чаще всего кто-нибудь позировал, сидя на большом круглом столе, в комнате трех девиц, под висячей лампой (керосиновой, электричества еще не было); рисовали Серов, Врубель, Дервиз и старшая сестра Маша, скульптор.

Рисовали на листках, на кусочках ватмана итальянским и простым карандашом. Все темы получали толкования четырех различных художников. Врубель вслух восхищался, делился впечатлениями от модели. Вслух анализировал формы лица. Рисунки оставались у нас. Они хранились у мамы в той же папке, в том же ящике письменного стола, как были тогда положены. Только после смерти Серова она пожертвовала часть из них в Третьяковскую галерею (другую часть галерея позднее купила)[13].

В папке были: аккуратное личико Ольги Федоровны, сухо и строго закутанной в бархатную скатерть с того же круглого стола, на котором позировала; ассирийский профиль и фас и, trois quarts Валентины Семеновны; энергичный нос с глазом сестры Вари, ее черные кудри, ее губы отдельно.

Валентин Александрович поддразнивал — пугал маму, что Варя, с ее монументальной фигурой, маленьким, бледным лицом и массивной шевелюрой черных кудрей — должна сделаться натурщицей (профессионально позирующих женщин тогда еще в России не водилось).

Профили сестры Нади, похожие на классическую Furia dormentata*; прямыми легкими чертами мама (Валентин Александрович говорил, что ее чрезвычайно трудно нарисовать); «Нос Адольфа» (как по привычке шестьдесят лет подряд рисунок этот называли **).

В письмах Врубеля к его сестре есть упоминание об этих субботах (январь 1884 года)[14].

Есть отражение «суббот» в произведениях Врубеля и Серова. Тамара в иллюстрациях Врубеля к «Демону» — Маша Симонович того времени. Ее фигура, ее поза, весь характер ее. В иллюстрациях Врубеля к Пушкину Моцарт — явно Надя Симонович. Джульетта в «Ромео и Джульетте» Врубеля — Ольга Федоровна (будущая Серова).

В эскизах, подававшихся Серовым в академию, — облик то Маши, то Нади Симонович. В «Обручении богородицы с Иосифом» — обе они слиты вместе [15].

---

* По-видимому, имеется в виду античная статуя «Просыпающаяся Эриния», сохранившаяся в копиях.— *Прим. ред.*

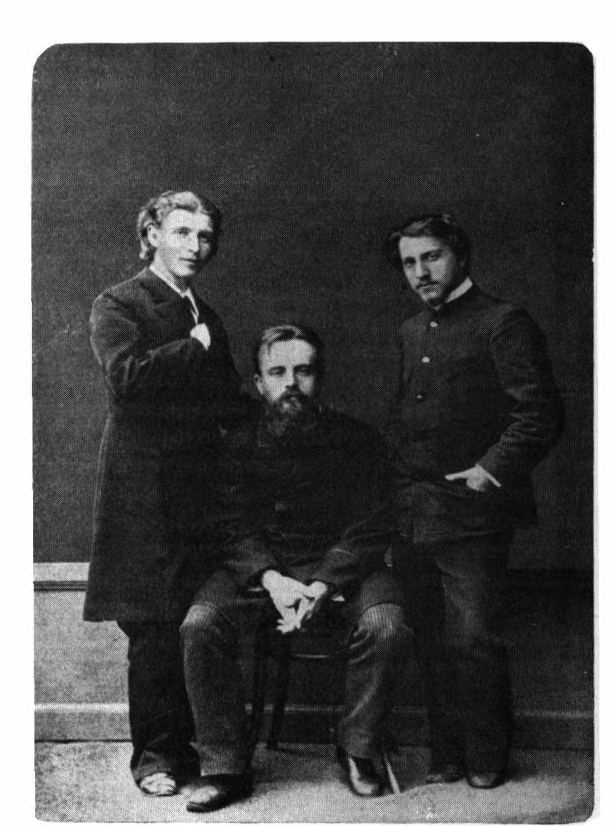
** Уже теперь из писем Валентины Семеновны я узнала, что Адольф был начинающим поэтом и писал стихи для либретто ее оперы. Несколько раз он был на наших субботах.

Во время рисования читали вслух. Некоторые названия того, что читали, мне запомнились: только что впервые тогда вышедшие русские сказки, собранные Афанасьевым; «Ундина» в старом издании с гравюрами из библиотеки Александра Николаевича Серова, в красном сафьяновом переплете.

Михаил Александрович Врубель тоже приносил книги. Однажды он принес немецкое издание карикатур Буша in quarto, прогостившее у нас всю зиму, которое мы бесконечно, с упоением рассматривали.

На елку три художника подарили мне томик сказок Андерсена (мне было семь лет). Я помню, как Врубель в тот же вечер прекрасно прочел из него «Соловья». И тогда же они подарили маме альбом для фотографий, толстый в мягком кожаном переплете, — он до сих пор у нас. На последней странице альбома они вставили свою фотографию, снявшись втроем специально для этого случая. На штампе фотографии с обратной стороны стоит «Васильевский остров». Группа так и находится на том же месте в альбоме, на последней странице *.

* Недавно я нарушила на время покой семейного альбома-заповедника: вытащила из него те фотографии, которые нужны для этой книги (среди них и группа трех художников с последней страницы). Я брала их с собой во время воздушной тревоги в бомбоубежище.



М. А. Врубель, В. Д. Дервиз, В. А. Серов. Фотография. 1883—1884.

2*

Однажды (это я пишу не «с натуры», как обещала во вступлении, а по рассказу Марьи Яковлевны, моей сестры) Врубель принес набросок масляными красками на холсте, приблизительно шестьдесят на сорок сантиметров.

Он изобразил прогулку на Острова трех девиц и трех художников в больших санях на паре лошадей с толстым кучером, как полагалось при такой запряжке. Дервиз попросил у своего отца, члена Государственного совета, его выезд, чтобы доставить удовольствие Леле, Маше и Наде скорой ездой, о которой они не имели представления. Однако от быстроты бега саней ветер обдавал катающихся колючим снегом, и при недостаточно теплой одежде им было не до наслажденья: все, оказывается, мечтали скорее вернуться домой.

Врубель, в тощем пальто с барашковым воротником, видимо зябший, Серов, в нахлобученной на глаза шапке, представляли печальное зрелище. Один Дервиз, в своей широкой шинели с бобровым воротником (форменное пальто Училища правоведения, которое он недавно окончил), был доволен.

Врубель написал всех с синевато-зелеными лицами, съежившихся от холода[16].

Но возвращусь к субботним вечерам на Кирочной улице.

Когда уставали рисовать, начиналась шумная беготня в большом зале, где были нагромождены парты у стены. Серов, изображая шимпанзе, скакал по партам с необыкновенной легкостью. Взобравшись под самый потолок, он почесывался по-обезьяньи, всей согнутой рукой, не разгибая, быстро-быстро, потом — ногой чуть не за ухом... Прыгал на нас сверху и пугал. Врубель, надев мой вязанный из красного гаруса берет и белый фартучек, представлял Красную Шапочку. То, приняв вид певца, пел «Санта Лючия» по-итальянски. Потом — ту же «Лючию» в исполнении фальшивящей и западающей шарманки, вертя воображаемую ручку. В то время в Петербурге все шарманщики исполняли по дворам эту итальянскую песенку.

Серов, прикрепив большую из бумаги бороду, начинал выкрикивать с парт прибаутки балаганного деда на Марсовом поле на масленице.

Михаил Александрович затевал игры. Он с видом фокусника вынимал из цилиндра бумажки с записанными нами вопросами, на которые давал ответ раньше, чем прочтет записку, уже из цилиндра извлеченную и в свернутом виде белевшую в его пальцах. Он вел этот, довольно трудный, номер так ловко, что никто из нас тогда не угадывал трюка.

Разыгрывались шарады, в которых все принимали участие, и квартира, как водится, переворачивалась вверх дном.

Потом чай с неизменным ситным и, ради праздника, с колбасой.

Почему так скудно?

В хорошей, просторной для школы нашей квартире жили мы очень бедно. Отец всю жизнь стремился совместить интересы своей большой и страстно им любимой семьи со своими нравственными идеями.

Жалованье его в больнице было небольшое, но никогда он не брал гонорара за свою частную практику.

Мамин «Детский сад» тоже приносил мало. Детей было немного. Мама оказалась первой в России и в то время единственной пропагандисткой совершенно новой тогда идеи детских садов *.

Плата за детей была минимальна, иначе обыватели, с сомнением относящиеся к этому новому делу, совсем не отдавали бы детей.

Жизненная борьба оказалась отцу не под силу. Он умер рано, сорока четырех лет, от скоротечной чахотки.

В описываемое время прошло месяца четыре со смерти отца.

За чаем было весело.

Из-за прикрытия большого фигурного самовара красной меди — звали его почему-то Иван Иванович — юноша Серов рисует на случайных клочках бумаги кого-нибудь из присутствующих. Без ведома модели, конечно.

«Где рисовано, там и оставлено», — подписал он возле смеющейся добродушной физиономии брюнета в военном мундире. Это чрезвычайно похожий карандашный портрет доктора-окулиста Гурвича, товарища моего отца по Военно-медицинской академии, посетившего маму в одну из суббот. Доктор что-то интересное рассказывает, и потому ли что в его рассказе много неправдоподобного или просто такая у него привычка, но он все время вставляет в рассказ «чессстное, благор-р-родное слово!».

Когда уходили, веселье гостей продолжалось в передней. Разыскивали свои шубы, шапки. Серов изображал сонного ночного извозчика, которого сейчас станут нанимать на Васильевский остров, и как вожжи тот начнет подбирать — никак не подберет, и настегивать лошаденку, чтобы подкатить раньше конкурентов. Изобразит и лошадь: дернулась, хвостом махнула, тут и всякие лошадиные звучания во время езды. Потом он замечательно кричал ослом, потом, уже на лестнице, — что за скандал — возьмет да и крикнет звонко, при резонансе лестничной клетки пятиэтажного петербургского дома, настоящее «кукареку...» в знак того, что время-то ведь за полночь...

---

* Молодоженами отец и мать, тяготясь царским строем, поехали в Швейцарию для свидания с Герценом, которому поклонялись; они предполагали остаться там. Но Герцен, познакомившись с ними, горячо советовал им вернуться в Россию, чтобы отдать свои силы родине. В Швейцарии они слышали лекции племянницы Фребеля о талантливых занятиях Фребеля с детьми. Вернувшись в Россию, мои родители открыли «Детский сад» и стали издавать журнал «Детский сад» (ежемесячный педагогический журнал 1866, 1867 и 1868 годов. Подписная цена 4 рубля в год), в котором сами писали широкие по взглядам педагогические статьи, помещали горячую, острую и необыкновенно живую критику старого воспитания, давали материал по играм и занятиям с маленькими детьми. Для полноты картины прибавлю, что Аделаида Семеновна и Яков Миронович сами приносили тираж из типографии к себе домой, сами клеили бандероли, надписывали адреса подписчиков и сами несли на почту.

Впоследствии статьи из журнала «Детский сад», переработанные в виде двухтомника: А. Симонович. «Детский сад». Изд. Бороздиной, 1869 г., переизданного позже еще раз (М., изд. И. Д. Сытина, 1907), легли в основу русской педагогики дошкольников.

Иногда Серов оставался ночевать у нас, укладывался спать на шубах в передней. Утром, по мере того как обладатели шуб уходили, шубы одна за другой из-под него вытягивались, и под конец он оставался на опустевшем деревянном ларе.

Легкое, неподдельное веселье тех суббот в нашей квартире на Кирочной улице питалось дружбой, образовались три пары: Надя и Владимир Дмитриевич Дервиз, Леля и Серов, Михаил Александрович Врубель и Маша.

Две первые заключились браком; Врубель же, по приглашению Прахова, поехал исполнять заказ на росписи собора в Киев, и с тех пор судьба его и судьба нашей семьи пошли разными путями *.

В 1884 году Врубель писал своей сестре:

> ... Он <Серов> берется позировать каждый день по полтора часа; женскую фигуру беру с одной из его двоюродных сестер (праздничное знакомство и надолго; страшно много интересного и впереди мерещится еще больше), теперь положительно не расположен рассказывать; длинно и не умею: как-нибудь в свободный часок, на масленой; а то вот 12 часов ночи — и первые полчаса, что я свободен в будни; суббота с 7—1, 2, 3 <часов> посвящается вкупе втроем посещению семейства тетушки Серова, где богатейший запас симпатичных лиц (одно из них работает с нами в мастерской), моделей и музыки (мать Серова, приезжающая раз в 2 недели из деревни)...[17]

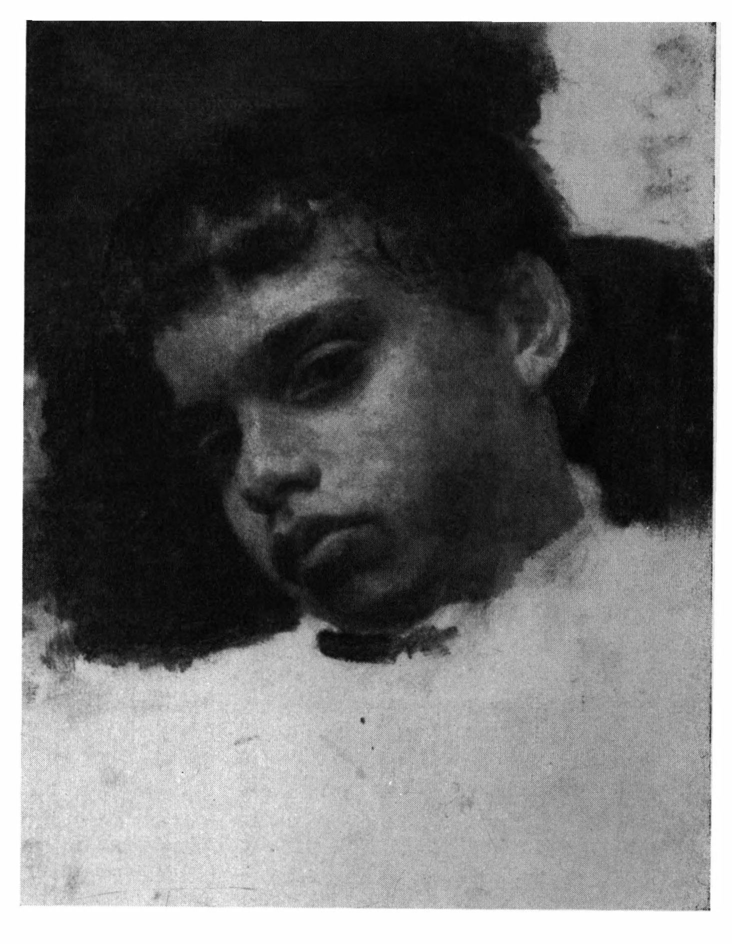
Врубель делал эскиз декорации пятого действия для постановки «Уриель Акоста». Вечер... вдали огни Антверпена[18] (Валентина Семеновна изменила конец драмы Гуцкова). Эскиз четвертого действия — синагоги — сделал ей Поленов. Декорации, как и опера, имели успех, большой успех, доходивший до оваций. Вызывали композитора, вызывали художников; при восторженных аплодисментах и криках мелькали платки во всех ярусах Большого театра в Москве (1887 год)[19].

Мама предложила Валентину Александровичу преподавать рисование в ее школе. Он преподавал в очередь с Машей. В письмах Серова к его невесте (1885 год) можно прочесть если не о самих занятиях, то об отзвуках их[20].

---

* Недавно, по моим настояниям, Марья Яковлевна написала воспоминания о Врубеле (рукопись находится в архивном отделе Третьяковской галереи). Она описала совместную их поездку к Серовой в деревушку Сябринцы Новгородской губернии, куда Валентина Семеновна уехала для своей музыкальной работы (Валентина любила забиться для работы в деревенскую тишину). Именно Сябринцы выбрала она ради соседства с Глебом Успенским. Маша описала поездку в вагоне, потом, от станции Чудово, в сторону несколько верст в телеге. Описала сложные высказывания Врубеля — романтические притчи, которые она, по простоте душевной, по молодости лет, не усвоила как относящиеся прямо к ней. Странно звучит, а в то время звучало еще более странно: Врубель, не решаясь из-за отсутствия определенного заработка жениться, звал Машу с собой в Киев. Мама, конечно, ее не отпустила. Врубель переписывался с Машей и Надей, описывал прекрасные окрестности Киева, звал любоваться ими...

В. А. С е р о в. Портрет Николая Яковлевича Симоновича. 1880.



Я немного помню эти занятия.

В те времена рисование с детьми заключалось в срисовывании с рисунков.

Для борьбы с этим, для подготовки к рисованию с натуры, где нет обведенного линией контура, Валентин Александрович (не сам ли он придумал этот способ?) вырезывал предмет из большого листа белой бумаги. Белый силуэт — в нем ведь нет обведенного контура — Серов прикалывал к черной классной доске.

Помню: была ваза, были дрожки; зонтик — закрытый и раскрытый.

Это было красиво, но, как вспоминаю, очень, очень трудно, потому что неуловимо; поэтому дети все время за уроком просили «попра-а-вить», совершенно так, как приснилось Серову в том сне-кошмаре, о котором он упоминает в письме к невесте[21]. Я помню (тогда об этом говорили — кто с возмущением, кто со смехом), Серов выдрал за уши какого-то Жоржа, одного из

маминых учеников, только за то, что тот как-то уж очень скверно ему приснился. Выдрал-то наяву. И говорил, что пребольно.

Ко времени первого года учебы в академии относится набросок Серова масляными красками с моего маленького брата Мишеньки [22].

Очень живописный набросок, сделанный на куске гладкого желтого картона. Это набросок мастера. А ведь Серов только что поступил в академию.

Мишенька умер четырех лет, фотографий с него не было, и набросок был вставлен в семейный альбом. Так там и заменял он фотографию в течение шестидесяти лет, пока не был извлечен для небольшой выставки на вечере, устроенном в 1942 году в Москве в память тридцатилетия со дня смерти Серова.

В декабре 1885 года умер от молниеносной скарлатины девятилетний брат Валентина Александровича Саша, живший в то время у нас. Мама тогда, панически собравшись в одну ночь, бросила Петербург и забралась в Едимоново — село на берегу Волги, ниже Твери. Там находилась сыроварня, директором которой был Николай Васильевич Верещагин, брат художника Василия Васильевича Верещагина.

«И вот молочное заведение», — стояли шутливые каракули Василия Васильевича, выведенные черной масляной краской на воротах сыроварни, на вывеске рядом с замысловато составленной и маловразумительной для окружающих надписью Вольно-экономического общества, которому сыроварня принадлежала. Это была первая русская сыроварня, в которой делались все сорта сыров.

Художник приезжал к брату. Николай Васильевич преклонялся перед ним.

Почему мама выбрала Едимоново для своего бегства?

Она познакомилась с Николаем Васильевичем еще в Швейцарии, когда он совершенствовался там по сыроварению. Мама обучила тогда грамоте молодую жену Николая Васильевича, русскую крестьянку; обе семьи сохранили дружеские чувства на всю жизнь.

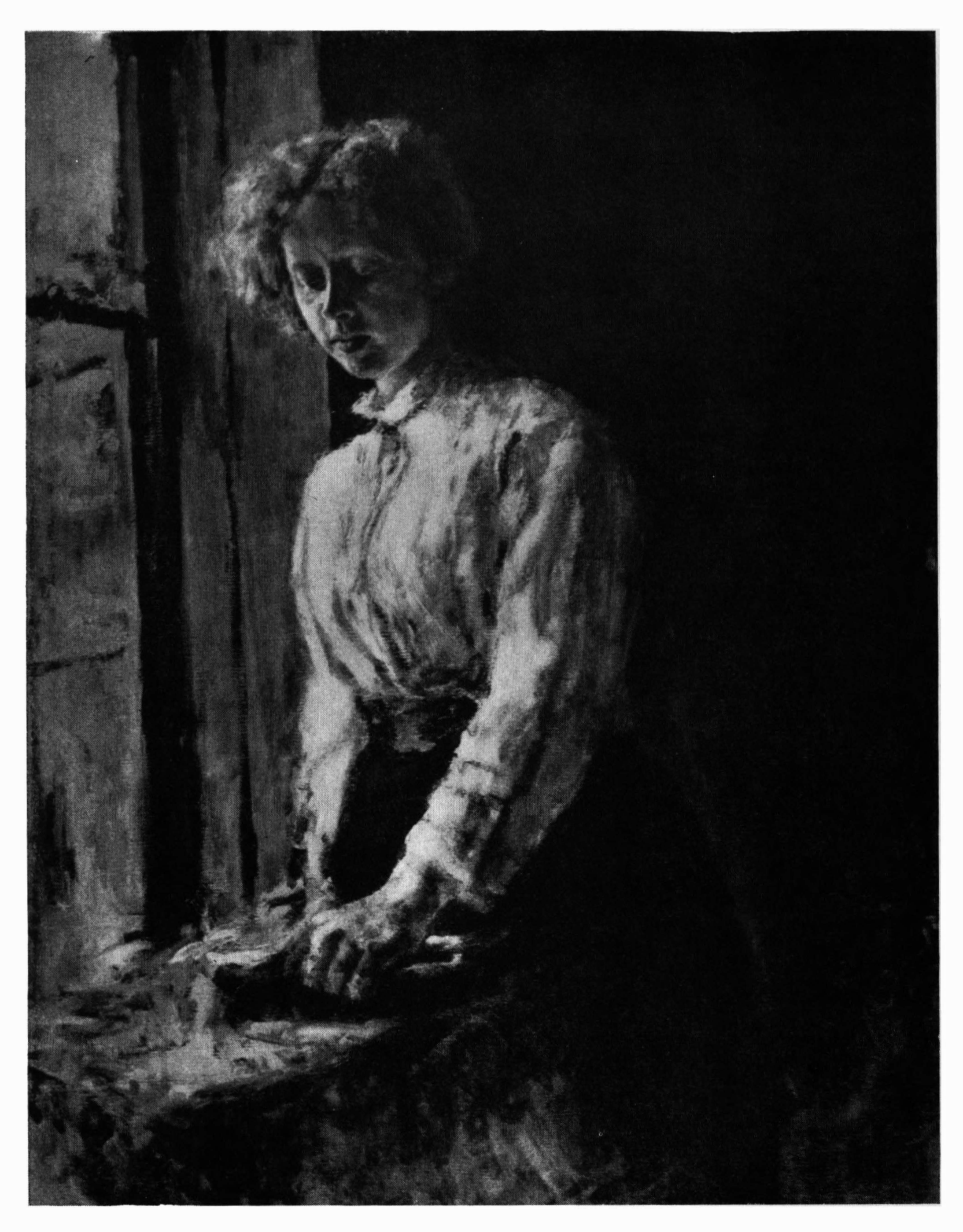
Едимоново, в старину Гедиминово, в пятнадцати верстах от железной дороги; на лошадях надо было переправляться через Волгу на пароме. С высокого зеленого правого берега бесконечно долго приходилось выкрикивать стариков-паромщиков, крохотная сторожка которых маячила на нашем низком песчаном берегу.

К нам в деревню за версту доносились длившиеся часами крики несчастных путешественников, по большей части ночью:

— Сила-а-а, Лавре-е-ентий, ло-о-дку... лодку-у-у...

До хрипоты, до остервенения, до онемения чувств. Не так-то легко было добраться до Едимонова. Серов приезжал туда три-четыре раза.

В Едимонове, вернувшись, помнится, из Мюнхена, куда он ездил во второй раз [23], Серов написал Ольгу Федоровну, свою невесту [24], в амбразуре деревен-



В. А. Серов. У окна. Портрет Ольги Федоровны Трубниковой. 1886.

ского оконца. Это было в старой избе псаломщика, где мы жили. В первоначальном исполнении играл большую роль куст сирени, по-русски лезший в боковое окно избы со своими цветущими душистыми конусами. Сирень свежа недолго, а Валентин Александрович бесконечно много раз счищал все написанное мастихином (у него были всегда на эти случаи разной мягкости мастихины. Один был гибкий, прямо-таки бестелесный!). Серов писал снова и снова, каждый раз иначе.

Сперва в этом этюде-портрете темнот было меньше, чем теперь.

В Едимонове Серов писал внутренность скотного двора [25] той избы, где поселилась его мать.

Валентина Семеновна ведь тоже перебралась в Едимоново. Она привезла рояль, библиотеку Александра Николаевича, его рукописи, чтобы привести их в порядок для издания, его ненапечатанные романсы, фисгармонию *.

Валентину загнал в деревню инстинкт — ей легче было пересилить на природе, среди новой обстановки, горе — смерть Саши, тихого и талантливого мальчика.

Саша любил рисовать и рисовал замечательно: бесчисленные лошади во всевозможных позах, пышные деревья — каждый из его рисунков хотелось сохранить.

Об одной из сцен времени Едимонова Валентин Александрович вспоминал всю жизнь, чтобы меня поддразнивать. С его младшей сестрой, Надей Маленькой, мы сидели под столом и пели «Во саду ли, в огороде. . .». Дойдя до конца песни, мы переглядывались, и Надя спрашивала: «Ну, Нинуськин, еще?» — «Еще», — был мой краткий ответ. И мы с различной экспрессией начинали еще, еще и еще: «Во саду ли, в огороде собачка гуляла». Такое занятие продолжалось, как говорят, чуть не час.

Валентин Александрович работал за этим же столом, смеялся про себя и удивлялся нашей неутомимости.

И вот до последних лет иные мои рассуждения и споры он прерывал смешной миной и словами: «Ну, Нинуськин, еще? — Еще!»

В Едимонове, у Валентины Семеновны, в просторной избе богатой крестьянской семьи Лычевских, мы собирались иногда по вечерам. Была музыка, было пение.

Мы слушали, забравшись с игрушками на русскую печку. Там хорошо пахло теплой кирпичной пыльцой.

Надо было сидеть абсолютно тихо. Валентина не терпела ни малейшего постороннего шума во время музыки.

---

* Все это на второй год сгорело в Едимонове. Ночью, при свете страшного деревенского пожара, когда горело полдеревни, Валентина Семеновна обвела книги и рукописи Александра Николаевича прощальным взглядом, с мыслью — «хороню мужа вторично» вышла из горящей избы. Дочка Надя в одной руке, корзиночка с партитурой своей оперы — в другой. С тех пор она не обзаводилась вещами. Перемена белья и одно-два платья составляли весь ее домашний скарб.

В Едимонове она поставила, с деревенской молодежью и с учениками сыроварни, пьесу Льва Толстого «Первый винокур» с музыкой [26].

По поводу спектакля у нее с художником В. В. Верещагиным, который был тогда в Едимонове, возникли горячие споры. Они касались и характера спектакля, и оформления, и даже самой необходимости театра в деревне.

Вид во время споров у Валентины Семеновны делался совершенно такой, как у репинской Софьи, и становилось вполне ясным, почему Илья Ефимович нашел именно в ней нужную ему для картины модель. Сверкающие гневом глаза, сильная и гордая шея...

Валентин Александрович писал этюд скотного двора в Едимонове долго.

Я помню его разговоры с матерью о том, как труден предпринятый им сюжет: золотистый навоз в темноте и солнечный луч, падающий из дыры в крыше на солому.

Он делал и переделывал этюд, добиваясь прозрачной темноты и солнечных пятен, не отзывающихся краской.

Эта вещь казалась тогда менее законченной, чем теперь мы ее воспринимаем. Такое же впечатление остается и от многих, пожалуй от всех, вещей Валентина Александровича того времени.

Я хочу этим сказать, что с течением времени изменился наш взгляд. В то время Валентину Александровичу ставили в вину «незаконченность» каждой из его работ. Честь и слава ему, что он не внимал этим укорам и подходил к законченности с той последовательностью в своей внутренней работе, которая должна прийти к каждому художнику в свой срок, притом в разную эпоху различно понятая. А Валентин Александрович целиком принадлежал будущему.

ДОМОТКАНОВО
(1886—1904 годы)

Итак, Едимоново сделалось центром для семьи и Симоновичей, и Серовых. Дервиз тоже снял светелку в доме священника, обвенчался с Надей в едимоновской церкви и стал ездить с молодой женой по продающимся имениям. Он решил избежать предстоящую ему карьеру чиновника и избрал земскую деятельность. Он любил деревню, его влекла просветительная работа среди крестьян. Любил он и природу, как пейзажист.

В поисках имения наткнулись на Домотканово[27], которое продавалось не потому, что было заложено и перезаложено, а потому, что старел последний в роде владелец — холостяк.

Странное название — Домотканово — родилось от того, что там раньше сеяли лен и пряли домашнюю пряжу. Угол одного из сараев и был завален старыми челноками, мотушками суровых толстых ниток, пропахнувшими мышами.

Дервиз попросил Серова съездить с ним посмотреть еще раз, и вот молодая компания: Серов с Ольгой Федоровной, Дервиз с Надей — едут смотреть имение, холмистые темно-кудрявые дали которого Серов сразу и оценил.

Центр семьи теперь уйдет из Едимонова.

Домотканово. Как много в этом слове! ..

В течение тридцати с лишним лет оно служило приютом для тех из нашей большой семьи, кто подрастал, и для всех тех, кто нуждался в отдыхе, в месте для работы, в пристанище летом. Зимой хозяин Домотканова гостеприимно, отчасти беспечно давал приют, не говоря уж о родственниках, друзьям, знакомым, знакомым знакомых. Кто приезжал в Домотканово сыграть повеселее свою свадьбу, кто — подышать хорошим воздухом, кто — «культурным воздухом», кто — скрыться на некоторое время от полиции. ..

В Домотканове, таком с виду бесшабашном, вместе с ароматным воздухом полей проникали в самую душу, в той или иной мере засеваясь на всю жизнь, идеалы гуманности и чести.

Двухэтажный, совершенно ящикообразный дом. Нижний этаж каменный белый, верхний — серенький, дощатый. Абсолютно без украшений.

Две гигантские, разросшиеся вширь и вверх липы перед южным фасадом делали простецкую, собственно отсутствующую архитектуру дома приемлемой, даже уютной.

Окружение огромного дома было нарядно. Прохладный парк приводил к ряду прелестных проточных прудов, заканчивающих свою цепь в еловом лесу. Девять разнообразных прудов подряд. Простой дом превращался в благородно пышный. Недаром Серов в письмах своих к невесте из Домотканова в Одессу так часто пишет о красоте домоткановских прудов.

Воспоминаний, связанных с Серовым в Домотканове, сразу столько и так они все живы (время не сделало здесь отбора), что трудность заключается в выборе их из бесконечного множества.

В течение двадцати лет, на протяжении которых Валентин Александрович там бывал, изменилось общественное положение Серова, изменился и он сам.



М. Я. Симонович. Фотография. 1889.

Менялось и Домотканово.

Больше тридцати больших вещей написано Серовым в Домотканове. Следовательно, художественное лицо его сложилось в большой мере под влиянием этого места. Особая свежесть колорита, свежесть дыхания присуща всем домоткановским его вещам.

Еще совсем молодым художником, до женитьбы, в 1888 году, он написал там в липовой аллее «Девушку под деревом»[28].

Он писал этот портрет долго, целых три месяца.

Его модель, Маша, моя старшая сестра, будучи сама художницей, прониклась его интересами. Своим безмолвным, терпеливым позированием она сделала то, что Валентин Александрович писал спокойно, не торопясь, сосредоточенно.

В Домотканове жизнь была тихая в то время. По аллее проходили редко, да и то старались обходить это место во время работы художника.

О том, как писал Серов эту вещь, есть воспоминания самой модели, Марьи Яковлевны Симонович-Львовой [29].

Я прибавлю лишь, что тот странный предмет на заднем плане — три кола, сбитые сверху вместе и обмотанные паклей, — это остаток весов для картошки, которые тут когда-то были устроены (за деревьями там находится длинный-предлинный картофельный подвал).

Домашняя фотография в петербургской квартире Дервизов относится к зиме 1889 года, то есть к последовавшей за написанием портрета. Маша, видимо, так привыкла за лето к своей позе, что села для фотографии почти так же. Кроме того, и на серовском портрете это ведь была «ее поза».

Приведу один странный случай с этим портретом, смахивающий, одни скажут, на тему для новеллы, другие — на «литературщину», но случай этот — быль, у меня сохраняется письмо Маши, где она описывает его.

В. А. Серов. Заросший пруд. Домотканово. 1888.



9 августа 1936 года. Франция, Лаварен.

...Здесь, у наших знакомых, появился один господин — инженер 52 лет. Так как он играет в шахматы, то пришел поиграть с С<оломоном> К<онстантиновичем>.

Играя, гость все время поглядывал на русский календарь, который висит у нас на стене, с «Девушкой, освещенной солнцем»... В свой второй визит он спросил С. К., глядя на календарь: «Мне это напоминает тот портрет, который я 30 лет тому назад видел в Москве, чей это?»

Узнав, что девушка «моя жена», он очень удивился...

Тут я проходила, и принуждена была остановиться, и, как всегда в таких случаях, с чувством виноватости: как смела так измениться, что и не узнаешь?

Но он сказал «Глаза те же».

Оказывается, этот портрет был его первая любовь, он остался не женатым, и теперь был озадачен, что в далекой Франции, в деревне, вдруг нечаянно встретил ту самую девушку, которую любил по портрету, перед которым проводил часы.

Уходя, он сказал: «Благодарю вас за глаза...»

Все это ведь тоже характеризует портрет.

Марии Яковлевне, когда она писала это, было семьдесят три года.

После «Девушки под деревом» Серов писал в Домотканове пруд [30].

Маша, добрая душа, во все время, что он работал, сгоняла с него комаров, которых около прудов вечером такое великое множество и которые на первом сеансе, без нее, не давали ему работать.

Серов уехал. Его пейзаж остался сохнуть в Домотканове. И вот кто-то, — впрочем, именно брат Владимира Дмитриевича, Валериан Дмитриевич, математик, очень сосредоточенный, очень умственный человек — поднял вопрос — «Похож ли пруд у Валентина Александровича?»

Начался спор, продолжавшийся несколько вечеров подряд и принявший горячий характер, с некиим разделением на партии.

Валериан Дмитриевич методическим голосом доказывал, что пруд производит верное впечатление только с чрезвычайно близкого расстояния, следовательно, по рисунку он «просто фотографичен».

Никто, между прочим, не ожидал такого мнения от Валериана, суровая повадка которого ничем и никогда не выдавала интереса к искусствам, а скорее, заставляла предполагать, что для него святыня фотография.

Владимир Дмитриевич оспаривал мнение о фотографичности, горячился, утверждал, что точка зрения входит уже в изображение...

«Да-с, — отвечал Валериан Дмитриевич, — так должно было бы быть, но здесь это не соблюдено, и приходится корректировать внешними приемами».



В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. Портрет Марии Яковлевны Симонович 1888.

Говорилось, что картина не передала духа этого места, для которого характерна некая грандиозность.

Величественна была купа столетних берез, выделяющаяся из окружающих ольх, росших на берегу пруда.

Обомшелый от древности, уносящий в какую-то далекую природу, точно другой эпохи берег. Даже и пахло-то там особенно — пригретым мохом, и солнышко ложилось белыми юными пятнами на ствол упавшего концом в пруд толстого дерева.

Интересовало ли Серова нечто другое: тон листвы прибрежных ольх, глубина ольховой кущи, в пейзаже это достигнуто мастерски и заслуживает, кажется, быть поставленным рядом с Коро; или Серов избегал эффектности места, считая, быть может, что характер русской природы не в этом — «Пруд», действительно, производил в смысле рисунка впечатление опрозаиченного, как и некоторые другие пейзажи Серова того времени («Вид из окна усадьбы», «Осень», «Дуб»), тогда как совершенно поразительно свежи краски в этих пейзажах [31].

В отдельные приезды в 1888 и 1889 годах Серов писал в Домотканове Надежду Яковлевну Симонович-Дервиз на площадке лестницы [32].

Дом перестраивался, лестница была без перил, и на верхней площадке можно было уместиться и модели, и художнику с большой картиной.

Он писал портрет на листе кровельного железа. Драночная крыша домоткановского дома заменялась железною, и несколько листов железа осталось.

На площадке три окна. А окна в Домотканове большие, и стены только что побелены. Светло, как в операционном зале.

Ребенок, которого Надя держит на руках, — это сперва была Маруся *, месяцев пяти, а при продолжении живописи в следующий приезд — Леля **, в более старшем возрасте, чем прежний ребенок. В этот второй приезд Валентин Александрович имел намерение переписать заново ребенка и прежнего замазал. Но написать успел лишь голову.

Прежний ребенок был более закончен. Это был младенец с безволосой еще головой. Его крошечный задик — в детских ямочках.

Эту вещь, мне кажется, он писал не придавая ей значения. Его интересовало — таково мое впечатление — писать не на холсте, а на каком-то другом материале, в данном случае на железе.

Портрет Нади простоял на выступающем карнизе лестницы, где писался, двадцать пять лет, и все так привыкли, что он тут стоит, как заброшенный этюд, что тронулся он с места лишь для посмертной выставки Серова

* Мария Владимировна Дервиз.
** Елена Владимировна Дервиз.

в 1914 году в Москве, после того как Иван Семенович Ефимов, появившийся тогда в Домотканове, указал на его совершенство.

Надя, теперь уже давно умершая, была человеком с повышенной чувствительностью, но ни словом не выдававшим этого. Замкнутая для постороннего глаза, даже суровая.

Она посвятила жизнь воспитанию своих детей. Это был милый дух дома. Она стремилась — и достигла этого — не быть заметной (никто ведь не думал тогда, что благодаря ей было так легко в Домотканове).

И портрет передает своеобразие, почти бесплотность страждущего о светлом, легком состоянии, робкого, но твердого в своих убеждениях существа. Она могла бывать и бывала легкой, светлой. Портрет говорит все это.

Приблизительно так же долго оставался в Домотканове портрет Аделаиды Яковлевны, другой моей сестры [33].

Она готовилась к поступлению в один из старших классов гимназии и часто занималась за длинным столом под большими липами. Серов воспользовался ее вынужденным и без позирования сидением.

Аделаида Яковлевна (Ляля, как ее все звали в семье) была хорошенькой и очаровательна своим общительным, ярким темпераментом, своей непосредственностью. Серов и раньше и позднее несколько раз писал и рисовал ее.

В ее шестнадцать лет (время написания портрета под липами) она была особенно живописна.

Почти в каждый из сеансов Серов переделывал портрет радикально: писал одно лицо сверх другого, менял позу, поворот головы.

Правда, Ляля ведь и не позировала, а занималась своим делом, притом самым неприятным для художника, — читала, то есть безостановочно передвигала голову слева направо по строке, и со строки на строку сверху вниз, и с левой страницы на правую.

Как известно, модель может вертеться сколько угодно, если знает, к какой позе должна возвращаться время от времени. Но при чтении такого корректива нет.

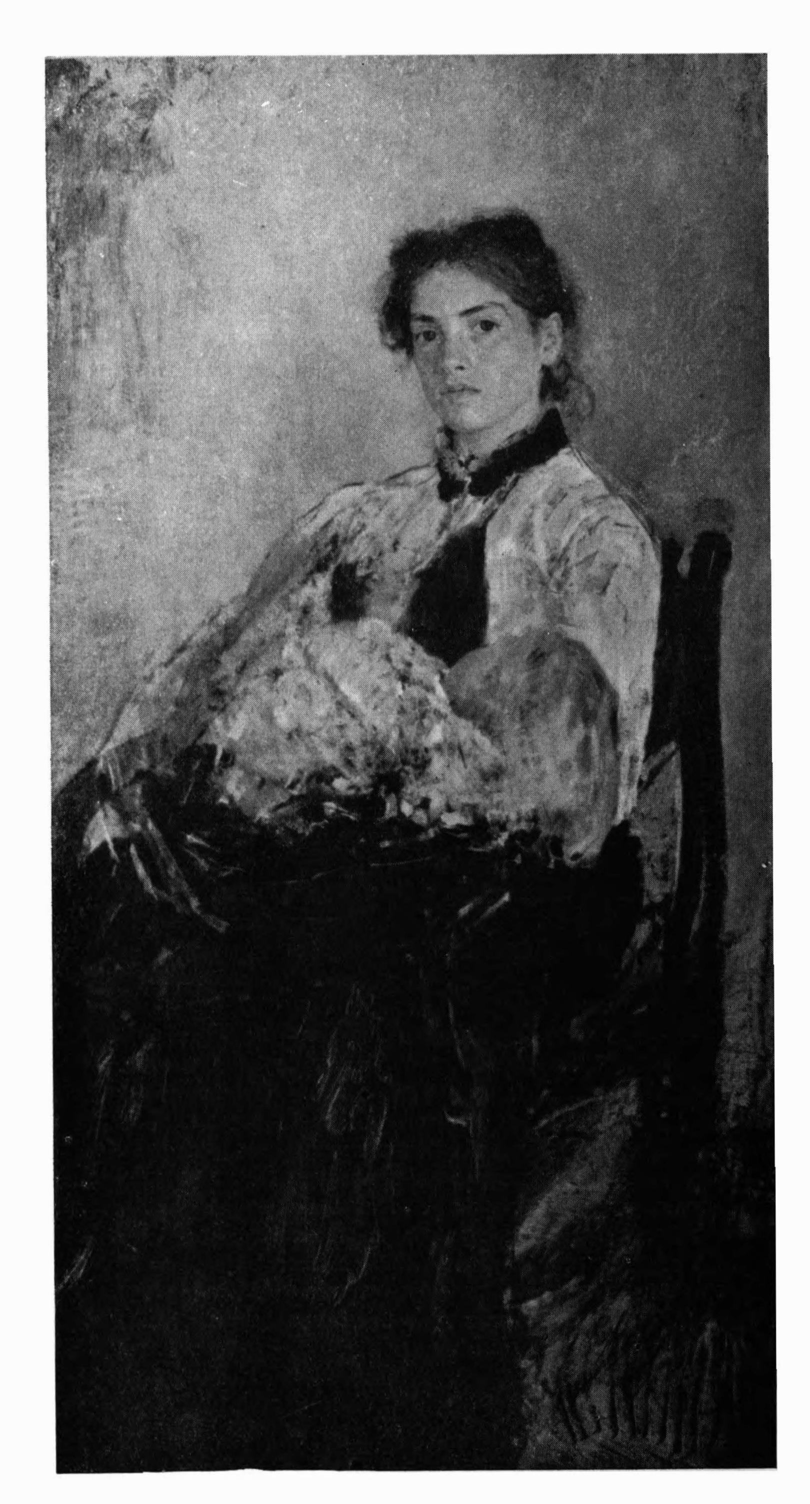
Но и независимо от этого Серов, очевидно, искал чего-то более глубокого и веского, чем просто схожий портрет хорошенькой девушки.

Изображение на полотне все время менялось. Портрет, как и портрет Нади с ребенком, долгие годы — двадцать пять лет — висел на одной из стен всеобъемлющего домоткановского дома, считаясь неоконченным этюдом, брошенным автором без внимания.

Ярко-розовая юбка, нитка малиновых кораллов на шее, черные брови на молодом сероглазом лице — от портрета веет юностью тургеневских девушек и благородной живописностью серовского веселья.

Однако этот портрет Серов писал беспокойно. Не то, что «Девушку под деревом».

Жизнь стала буйной в Домотканове. Перебывает за лето бесконечно много всякого народу. То учительницы окрестных сельских школ нагрянут поющей



В. А. Серов. Портрет
Надежда Яковлевна
Дервиз,
рожденной Симонович,
с ребенком. 1888.

компанией к маме (мама преподавала в домоткановской школе, и сельские учителя сразу стали группироваться вокруг нее, как носителя новой педагогики); то просто гости-соседи, доктора из близко находящегося Бурашева (психиатрическая земская больница); то соседний сиротский приют in corpore вдруг наполнит балкон, и приютянкам в холщовых платьях с белыми пелеринками вот уже выносят с ледника два огромных ведра молока; то появятся родственники Дервиза из Петербурга, мамины из Москвы... Толстовцы, которых было несколько гнездовий в окрестностях, земские деятели из Твери и т. д., и т. д. Владимир Дмитриевич, хозяин, в то время был председателем уездной земской управы. Тверское земство было во главе прогрессивного земского движения.

Домотканово сильно притягивало.

Две липы, под которыми писал Серов, стояли у дороги, ведущей к крыльцу, отделенные лишь сквозным высоким забором. Завидев приближающуюся компанию, Валентин Александрович схватывал холст и быстрым шагом удалялся, чтобы избежать посторонних глаз и провинциальных разговоров об искусстве. Он еще не был знаменитостью, которая бы импонировала.

Добавлю об этих двух липах: нижние ветки опускались на землю длинными черными змеями. На верху столетних деревьев были удобные для лазанья ветви. Оттуда мы иной раз слышали несущееся из открытых окон залы пение «На холмах Грузии лежит...».

В промежутках между Римским-Корсаковым и Чайковским — свист скворцов в свежем воздухе, в палевом небе, пересеченном тонкими прутьями.

Пение кончается, слушатели — один, два, если были, выходят. Валентин Александрович, проходя, обстреливает нас камешками, кусочками коры и



В. А. Серов.
Дуб в Домотканове.
Около 1889 г.

радуется меткости своей руки. Мы отстреливаемся, досадуя на меньший процент попаданий. . .

Это было время, когда Серов приезжал в Домотканово один, без Ольги Федоровны, перед женитьбой.

На своей свадьбе, зимой 1889 года в Петербурге, Валентин Александрович имел вид озабоченный. Трудно шла работа над портретом отца [34].

Портрет большой, делался по памяти (отец умер давно, когда Валентину Александровичу было шесть лет, но он отца помнил).

Петербургская комната, где собрались для свадебного угощения несколько родственников и друзей, была меблирована для портрета вещами Александра Николаевича. Бюро, этажерочка с оленем слоновой кости, желтой меди подсвечники на две свечи под старинным подымающимся и опускающимся на медном стержне зеленым костяным колпаком в виде ванночки.

Акварельный этюд головы, скопированный Валентином Александровичем с келеровского портрета композитора Серова [35], казался уже пройденным этапом. Портрет-картина Валентина Александровича (масло) была индивидуальна и стройна.

Одно время, после женитьбы уже, Валентин Александрович ходил писать в Домотканове ельник, что непосредственно за садом.

Тут сделаны «Ели», набросок гуашью стада (собственность семьи Серова) и, наконец, так сказать, главный «Ельник», который он писал очень долго на соискание премии Общества любителей художеств [36].

Этот ельник со стадом, с пастухом — домоткановский Клементий, седой, в тулупчике, крытом белым холстом... льняной пастуший кнут... в белое обуты ноги... Очень живописный, старого закала пастух.

Иной художник сделал бы этого Клементия, с его легкой белой бородой и с серебряными кудрями, на первом плане; Серов написал вдалеке его спину: он удаляется с уходящим среди мелких елочек стадом.

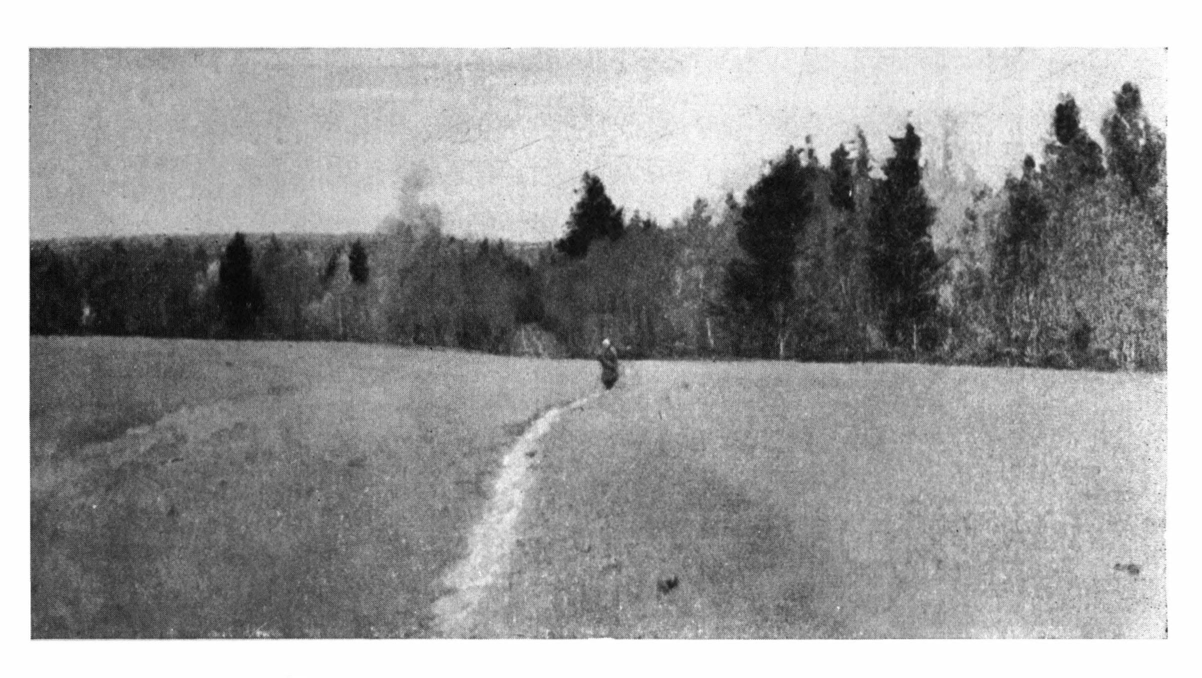
Я помню, как досадно было тогда, что Клементия мало видно, но после мне ясно стало, что так гораздо сильнее.

Когда пейзаж был почти закончен, ветром сорвало его с мольберта, и холст прорвался в середине, наткнувшись на сухой еловый сук.

Валентин Александрович совсем приуныл. Я помню обсуждения этого с Владимиром Дмитриевичем. Им удалось заклеить дыру, и Валентин Александрович записал это место, но я не помню, не переписал ли он всего пейзажа на другой холст.

В то же приблизительно время несколько раз он принимался за пейзаж с дубом с разных сторон.

Среди поля, находящегося возле домоткановского сада, стоял гигантский дуб с дуплом внизу, в котором можно было спрятаться стоя. Дуб был изогнут в виде браунинга и был внизу обожжен пастушатами. Трагического вида



В. А. Серов. Осень. Домотканово. 1892.

высокий дуб. Одна ветка его была живая, в листочках. Иллюстрация Серова к басне «Дуб и трость» не без этого дуба. Серов принимался писать его несколько раз — черный, резкий на фоне белого блестящего неба [37].

Однажды, когда Серов писал дуб, я пробегала случайно в конце поля; Валентин Александрович крикнул мне, чтобы я принесла ему из его комнаты тюбик белил и где лежит тюбик.

Я помчалась, подхлестывая себя прутом, потому что, мол, на лошади. Все выполнила, чему Серов весьма обрадовался. Кроме радости, впрочем, он высказал мне и свое удивление. Он ждал, что я все перепутаю — принесу вместо белил другую краску, потому что у меня была репутация «ветрогона».

Глубокое место пруда вокруг мостков, ведущих в купальню. Темное в тени ольх, нависших здесь над водой. Дно иссиня-коричневое от залежи листьев.

Этот омут настроил Серова написать русалку. Он просил Аделаиду Яковлевну попозировать ему там в воде. «Ляля, ну милая, ну пожалуйста! Пожалуйства!!! Ну что тебе стоит? Ну хоть когда вы ныряете все в купальне, я хоть с крыши посмотрю». Никто так и не согласился.

Валентин Александрович опускал на дно гипсовую маску Венеры, оказавшуюся в Домотканове, чтобы следить за изменением форм в воде, и раза два юноша — кучер Василий — позировал ему, окунаясь на мгновения в воду.

Русалка, начатая Серовым масляными красками, это лицо и торс под темной водой. Живописная и благородная вещь. Но ее стиль не удовлетворял Серова, и она осталась неоконченной. Лицо ее — это лицо Параши Мамонтовой. Картина приобретена была И. С. Остроуховым после смерти Серова и от него попала в Третьяковскую галерею [38].

Далее, в Домотканове были написаны ворота с дорогой среди ольховых деревьев (по дороге к Куркину) [39] и тропинка через Калачевское поле, названная «Осень» [40].

Все это были вещи не знаменитого еще Серова, на которых он рос и росла его известность.

В те шумные для Домотканова годы Валентина Семеновна силами окрестной интеллигенции поставила для крестьян «Бедность не порок» Островского, введя туда много музыки и хоров, а затем поставила оперу А. Н. Серова «Вражья сила» (1890 год).

Она устроила зрительный зал и сцену в пустующем в начале лета домоткановском сенном сарае; волновалась больше обычного, потому что брат хозяина, один из методических Дервизов, каждый день бесстрастно докладывал: «Барометр, Валентина Семеновна, поднимается», а это значило, что вот-вот начнется сенокос, сарай завалится сеном — тогда прощай спектакль.

Но все кончилось благополучно, спектакль состоялся. Он прошел при большом стечении народа. Играли неплохо, Валентина Семеновна — режиссер — всех прибрала к рукам.

В комедии Островского Серов имел безмолвную роль официанта купеческой гостиницы, фоновую, так сказать, роль, и сделал ее замечательно (роль не выпирала, была именно фоном).

Профессиональная услужливость, соединенная со своего рода достоинством лакея провинциальной гостиницы, были даны так правильно и легонько, как в его «Ельнике» старик Клементий — не на первом плане, с подчеркиванием его живописности, а вдали, уходящим.

Загримировал он себя скупо и с умом, двумя сильными чертами от крыльев носа вниз — печаль, скука лакейского существования, и еще две черточки — сильные мешки под глазами; зачесал волосы, и уж если переложит салфетку с руки на руку, то это получалось значительно.

И поднос с чашками проносил как бы смазанными маслом телодвижениями.

Валентина Семеновна прозвала тогда Марью Яковлевну «прекрасной маркитанткой»: все дни во время репетиций она поила-кормила актеров и гостей — то на траве под дубом за молотильным сараем, то на опушке леса, где в траве виднелись и пахли жирные ландыши.

Кажется, именно в то лето у Валентина Александровича сильно болело ухо (был нарыв в среднем ухе).

К болезням близких и к своим тоже он относился панически. Это была его слабость. Он боялся потерять слух — болезнь уха у него нет-нет да повторялась в течение жизни. В те дни он был мрачен бесконечно.

Его лечил доктор из Бурашева. Прописанные им пиявки плавали пока, изящно извиваясь в банке с водой, стоявшей на подоконнике с моими игрушками. Болезнь затянулась. Валентин Александрович хандрил и страдал.

Вот, кипя беспокойством, Валентина Семеновна рано утром, в пятом часу — она всю жизнь вставала в четыре — идет шесть верст пешком в Бурашево к доктору, лечившему Серова (доброму нашему знакомому, будущему мужу моей сестры Вари).

Дождалась на ступеньках высокой деревянной лестницы, пока он встал. Вошла и сказала: «Владимир Михайлович! Я вам не верю и не уважаю вас как доктора». Тот, обозлившись, спросил: «Это все, Валентина Семеновна?» Валентина Семеновна: «Да, все». Доктор: «В таком случае до свиданья».

Он боялся не сдержаться. Это был типичный простецкий русский человек — очень добродушный и очень гневливый.

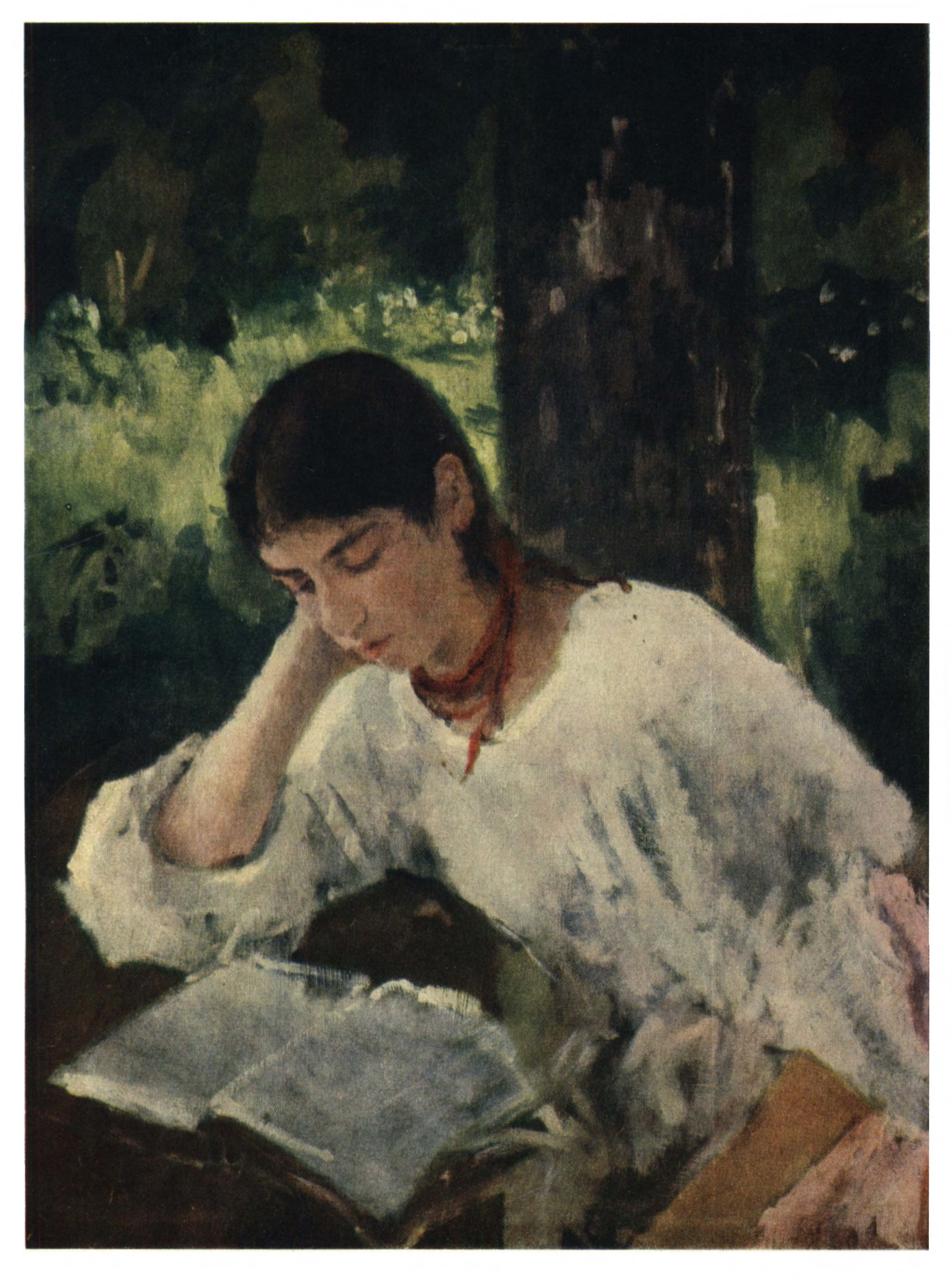
Валентина Семеновна резко повернулась и пошла домой с чувством выполнившего свой долг человека. Так у нее разрядилось ее крайнее беспокойство.

Валентине Семеновне судьбою было дано выносить на своих плечах много несчастий, которых она, в конце концов, стала побаиваться заранее. Плечи ее были могучи, и, если она падала под тяжестью рухнувшей на нее беды — всегда внезапной, новая творческая работа, новое увлечение быстро ставили ее на ноги.

Валентин Александрович был в бедах слабее ее, а в жизни — удачливее. Несчастия не коснулись его семьи при его жизни, он не похоронил никого из своих. Но как болезненно пережил он смерть близкого ему с детства человека — жены Саввы Ивановича Мамонтова, старушки уже, Елизаветы Григорьевны, которую, я написала было, «он любил, как мать», но сейчас же вычеркнула, потому что любил он ее нежнее, теплее, чем мать[41]. К матери чувства были более сложные, изменяющиеся. Неизменными были в нем вера в ее силы и непререкаемое уважение к ее работе.

Общественная жизнь Валентина Александровича шла прямо, без изломов и сдвигов. Линия судьбы его матери — вся из зигзагов, продолжающихся и после ее смерти (из четырех ею написанных опер партитуры трех затерялись в театральных архивах, большая и вдохновенная ее работа никак не увековечилась). Но у молнии и прямая линия и зигзаги одинаково говорят о стремлении к одной цели.

Причт соседней Домотканову церкви села Синцова обратился к Серову с просьбой обновить находящийся в церкви старый образ «Взятие Ильи Пророка на небо». Валентин Александрович молча согласился.



В. А. Серов. Портрет Аделаиды Яковлевны Симонович. 1889.

На доске ничего уже не было видно, все ровно почернело, и Серов написал композицию свою.

Серо-синее грозовое небо в рыхлых тучах, ползущих, кругляшихся, вбирающих в себя огненных коней и светоносную колесницу с силуэтом пророка, который стоит спиной к коням у заднего края колесницы и смотрит на только что сброшенную им милоть [42]. Силуэтом она выделяется на розовых тусклых облаках, мимо которых летит.

Серов писал тщательно (была это, конечно, даровая работа).

К православию Валентин Александрович никак не относился, скорей отрицательно. И это сказалось в живописи образа: в теме стихии огня в небе (изящной игры розового света среди пушистых грозовых облаков) характер картины английского пейзажиста XIX века перевешивал традиции иконы православной церкви.

Но образ, видимо, всех удовлетворял, с ним обходили приход во время крестного хода в большие праздники.

Вообще Серову, с начала его жизни, было присуще изображать библейские и евангельские события в западноевропейском их понимании («Рождество Христово», «Георгий Победоносец», «Ревекка и слуга Авраама»). Тут сказался и дух времени, и личный вкус молодого автора. Он рано, с детства впитал Корреджио, Рембрандта, а византийское понимание иконы ведь в просвещенных наших кругах игнорировалось во времена Серова [43].

Если я сказала, что Валентин Александрович относился к православию «скорей отрицательно», — это не зря.

— Папа, там пришли священник и дьячок. . . молебен. . . — говорит Валентину Александровичу его сын в Москве на пасхальной неделе.

Валентин Александрович, доставая из кармана три рубля, полагавшиеся за молебен:

— Вот, дай им. Скажи, что служить не надо. Пусть уходят.

Когда Серов жил в Домотканове не наездами, а все лето и уже с семьей — в 1895 и 1896 годах, он занимал помещение не в большом доме, а в сельской школе, принадлежавшей к Домотканову, в так называемом Калачеве, за домотткановским садом (когда-то, при старых хозяевах, этот кусок земли составлял отдельное поместье).

Школа была устроена Дервизом в калачевском старом помещичьем домишке в год приезда в Домотканово. В нем распланированы были светлые классы и раздевальня. Впоследствии Дервиз построил в Калачеве рядом со старой новую большую школу, в которой Серовы и помещались всей семьей в каникулярное летнее время; в старой же школе Валентин Александрович устраивал тогда свою мастерскую. Тут он работал над баснями [44].

В левом углу низенькой, но обширной комнаты, с окошечками с трех сторон, он поставил стол (он любил ставить рабочий стол в угол — с левой



В. А. Серов. Летом. Портрет Ольги Федоровны Серовой. 1895.

стороны окон), на нем постоянно лежало множество набросков, этюдов, эскизов басен.

Это была уютная мастерская в едва державшемся домике. Протоптанные чистые доски пола, ветхая отпадающая штукатурка на стенах, широкая дверь прямо в цветущую лужайку. Когда-то мы поселили в этой комнате ежа, и запах его, сенной и тонкий, остался тут навеки.

На полуразвалившемся балконе этой школы Серов написал портрет жены с двумя старшими своими детьми Олей и Сашей среди садовой поляны [45].

В этой вещи он несколько раз менял местоположение детей на поляне и трактовал их различно. Они не позировали, а играли. Одно время они были, что называется, закончены и были помещены ближе. Одно время детей было больше: были еще их троюродные сестры — две девочки Дервиз (те, которых он писал на железном листе в 1888 году, на руках матери).

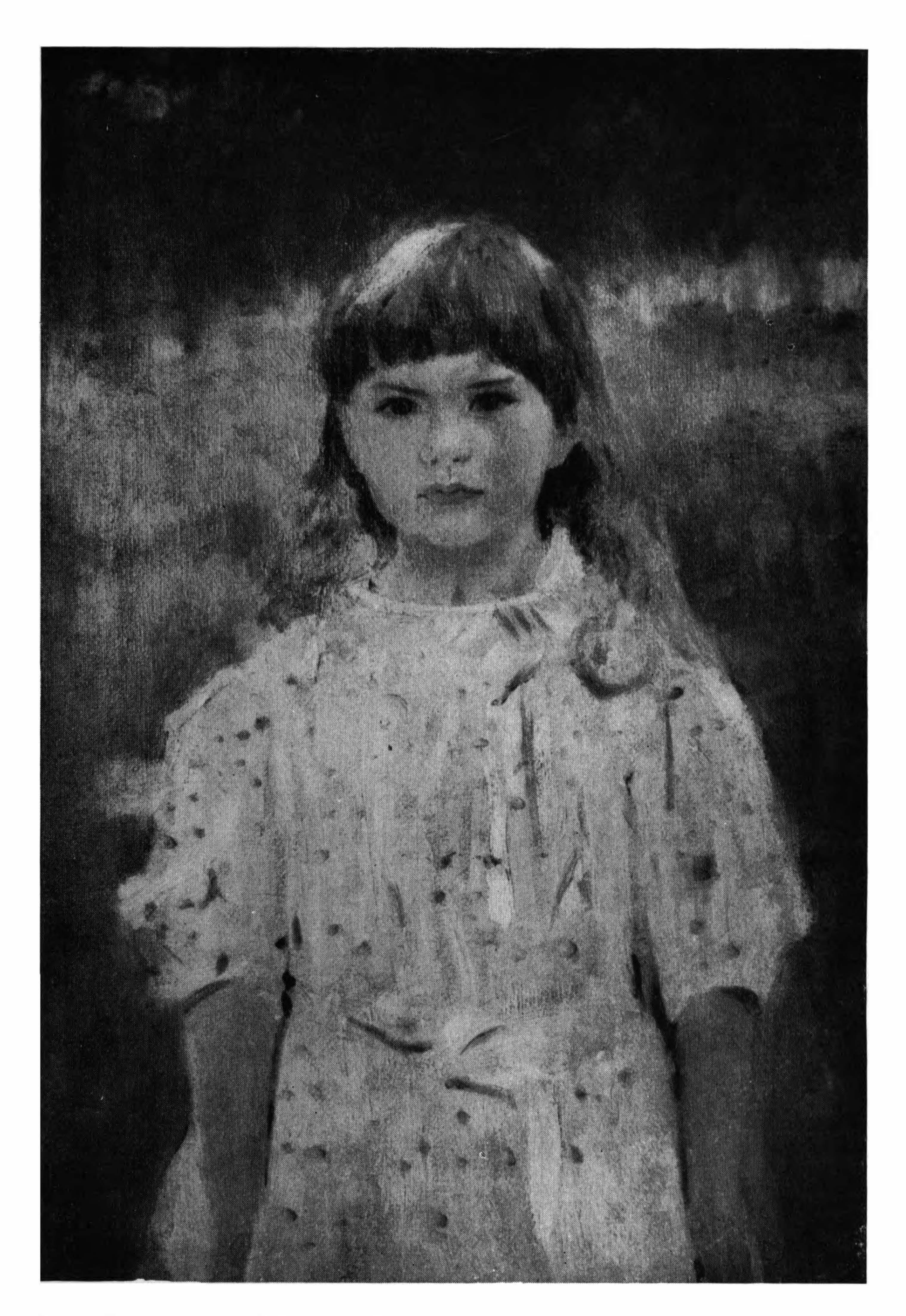
Портрет второй — Лелеши — он писал еще отдельно в 1892 году в той же аллее домоткановского парка, где писалась «Девушка, освещенная солнцем», только в другом ее конце. Это прелестный портрет очень живописной девочки с серыми глазками в розовом — горошком — платье, в натуральную величину, по колена [46].

Валентин Александрович много раз счищал портрет, и временами он был более закончен. Когда он вещь «заканчивал», то иногда все счищал совершенно беспощадно. Оставался тот тончайший красочный слой, собственно, уже не слой, а то, что впиталось в холст. Серов любил писать снова и снова, с новой свежестью, сверх этой привлекательной поверхности, напоминающей фреску; он писал тогда, имея в виду определенное решение, и только одно.

Я взялась занимать трехлетнего ребенка, когда Серов работал. Все время без перерыва рассказывала сказки, потом — как в петербургском зоологическом саду кормили бегемота: «Он откроет рот — вот так, сторож ему пучок свеклы в самое горло — бац! .. Бегемота звали Бакильда. . .» Когда-то, когда мы жили в Петербурге, мы отправились всей семьей в зоологический сад; Серов, Врубель, Дервиз с нами. Серов тогда долго дразнил ламу, чтобы видеть ее плевки, и успел в этом деле. Из поездки я запомнила еще ту белую ленту конночных билетов, длинную, как вымпел хорошего корабля, которую на маленькой конке «Невский проспект — Кронверкский» на всю нашу компанию оторвал нам, улыбаясь, кондуктор.

И всплыло, как Серов студентом академии рисовал меня в таком же возрасте, как Лелешу Дервиз [47]. Как тягостно, невыносимо нудно было сохранять позу. Меня занимали очень плохо, просто трясли жестяным пеналом Серова, гремели в нем карандашами, чтобы я смотрела на пенал. Зато я его запомнила: красного сургучного цвета, овального сечения.

Возвращаюсь к портрету Ольги Федоровны в Калачеве. Иногда, если день в послеобеденные часы, когда Валентин Александрович писал этот портрет, был неподходящим по погоде — пасмурен, Серовы приходили на балкон домоткановского дома. Тут шла своя жизнь, в которой они принимали участие.



В. А. Серов. Леля Дервиз. 1892.

Бывали дни раздраженные, бывали идиллические, когда большая семья на чем-то объединялась; рабочие дни бывали (сенокос); суматошные — со многими гостями, дождиками, чаепитиями; мирные с виду дни — с бесконечной чисткой залипшими ножницами черной смородины, когда кто-нибудь читает вслух «Крошку Доррит» и у каждого свой груз на душе... Много таких грузов погребено в домоткановском просторе...

Вдруг день разгуливается — делалось жарко. Валентин Александрович энергично вставал, какой бы разленившийся вид у него ни был, и говорил коротко Ольге Федоровне: «Рисоваться» (отчасти поддразнивая за ее будто бы кокетство). И они уходили через сад. Пестрота солнечных кружков от листвы бежит по ним. Прошли липовую аллею. Скрылись в коридоре высоких елей (так устроена в древние времена аллея, что елки образуют толстый войлок до земли). Тут темновато и даже прохладно, хотя пахнет разогревшеюся снаружи на солнце смолой.

Пруды. К ним спускаются боковые аллеи с обомшелыми ступенями из белого камня, давно перекосившиеся. Знойный косогор у пруда — очаровательный, покрытый в мае душистыми желтыми бубенчиками, пестрыми полевыми цветами все лето. Между прудами на одном и том же ежегодно сыром местечке, в два шага, хрустят под ногами крохотные лягушата на припеке. В плоскодонном желобе, осклизлом и зеленом, бежит вода в следующий пруд, подпевая одно и то же, падает, пенясь.

Дальше — доска, толстая и длинная, — мост над глубоко текущим отводным ручьем (каким-то образом по этой доске мама, полуслепая, ухитрялась ходить каждый день в школу, во всякую погоду).

Заросль ольх и дудок на высоком берегу ручья. Выскочишь из нее — вот в калачевское поле.

Тут посреди поля тот дуб в виде браунинга, о котором я упоминала раньше, и в конце поля — фасад новой школы отсвечивает всеми своими пятью окнами — летняя резиденция Серовых.

С этой стороны окна прямо выходят на полевую дорогу, но позади дома высятся деревья. В самой их гуще — черный таинственный пруд. Это древний калачевский парк. Можно еще проследить липовые аллеи, теперь густо заросшие маленькими елочками, — точно толпа детишек выбежала пройтись по аллее.

Перед старой школой — поляна, покрытая одичавшими садовыми анютиными глазками и гвоздиками, с древними пригнувшимися к земле яблонями. Поляна эта и написана у Серова на портрете жены.

Во второе лето [48] своего пребывания в Калачеве Серов опять работал над баснями.

Он искал для действующих лиц басен выражения не только острого, правдивого, достойного крыловского слова, но и краткого выражения,



В. А. Серов. Ворона и Лисица. Рисунок к басне Крылова. 1895—1911.

соответствующего стилю басен вообще; искал и способ воспроизведения, словом, «язык для своих рисунков», как он говорил.

Для книг художники рисовали акварелью, не интересуясь, по незнанию ремесла, во сколько красок выльется воспроизведение.

Поэтому, когда Валентин Александрович стал делать басни, он задумался о способе воспроизведения рисунков.

Знакомство с художником Матэ подвинуло его испробовать офорт.

Если бы жизнь Серова не оборвалась так рано, он наверное испробовал бы для басен гравюру на дереве. Ведь он все время осваивал новые и новые способы, изучал (незадолго до своей смерти) живопись яичными красками.

Сделал он три басни в офорте. Офорт показался ему не однозвучным басне, да еще русской; он вернулся к карандашу и начал искать лаконичности в главных фигурах при еще большей лаконичности антуража (то есть пейзажа, интерьера, в котором происходит действие), переданного в двух-трех штрихах. И все время он обновлял, пополнял впечатления на натуре.

Чтобы создать композицию басни «Ворона и Лисица», он залез сам на высокую ветку той гигантской пышной ели, которая росла у дороги около прудов в Домотканове. Он рисовал с этой «вороньей точки зрения».

Для Крестьянина в басне «Крестьянин и Разбойник» ему позировал для этюдов мужичок из деревни Захеево — худенький, легкий, очень добродушный старичок Василий.

Для Разбойника Валентин Александрович много позднее, уже в 1908 году, просил позировать Ивана Семеновича Ефимова, причем поставил его в крапиву босого, так что Иван Семенович в конце концов подстелил себе ковер (тем более, что ноги Серов рисовал не его). Он требовал небрежного жеста для Разбойника, так что и автор и модель тут порядочно и долго помучились [49].

Для басни «Тришкин кафтан» ему позировал для Тришки добродушный парень из деревушки Борисово.

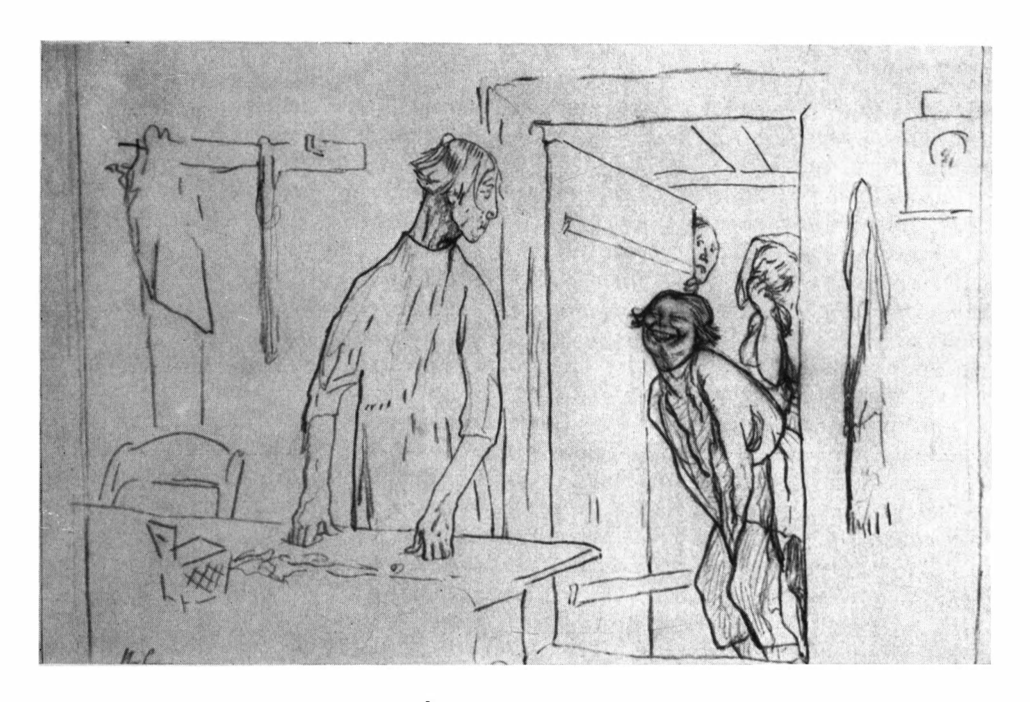
Но, вероятно, Серов облюбовал в этом последнем лишь ту атмосферу простоты, приближающейся к придурковатости, которая соответствовала задуманной позе, потому что внешне серовский Тришка не похож на того парня.

Не только те басни рисовал Серов в Домотканове, к которым нужен был тамошний типаж. Он работал и над другими баснями.

Басня «Лев состарившийся» [50]. Сколько надо иметь в душе образов, каким надо обладать пониманием состояний, чтобы сделать такую трагическую

В. А. Серов. Крестьянин и Разбойник. Рисунок к басне Крылова. 1895—1911.





В. А. Серов. Тришкин кафтан. Рисунок к басне Крылова. 1895—1911.

голову льва, у которого вся физическая сила миновалась, но который есть само олицетворение величия духа (подтекст басни).

Лев не смотрит на осла, гаденыша, с его низменной одержимостью, не унижается до отвращения к нему. Он объективно страдает от близости зла.

Чтобы носить в сердце такого льва (мне трудно писать здесь это наименование с маленькой буквы), надо было встречать в жизни и понимать их — некиих крупных людей.

В величественной тоске Льва узнаешь иные состояния Валентины Семеновны, узнаешь великолепную голову Антона Рубинштейна во время его игры.

И мало — носить эти образы в душе; и мало — быть крупным художником, чтобы передать их, — тут надо иметь еще актерскую перевоплотимость, чтобы понимать, в чем суть.

И я помню, когда Серов рисовал по памяти скачущую под жокеем на финише лошадь, рисовал даже без надобности, просто потому, что зашел разговор о скачках, он сам, всем своим существом вселился в изображаемых; он выдыхал воздух с хрипловатым звуком, на «м», в ритм изображаемым порывам лошади: «м-м-м. . .»

Когда он рисовал басенного страждущего Льва, он сам делался похож па него.

Серов сказал не меньше Крылова. И сказал языком, соответственным Крылову: с максимальной лаконичностью, на основе огромного знания.

Неимоверно количество набросков животных — лошадей, волков, львов, лис — в бесчисленных серовских альбомчиках.

Бурный пейзаж «Дуб и Трость». Живая, горячая буря. Не пережитая только, а переживаемая сейчас, кровью Актера.

Оттого бросает в жар, когда смотришь рисунок. Буря происходит сейчас, а не где-то и когда-то. И дуб русский.

Кот в басне «Кот и Повар». Просто слышишь, как хрустит косточками. Именно боковыми своими зубами, именно теми, которыми делают это кошки, когда едят с самозабвением.

Басни Крылова издавна много сопровождались рисунками — в гравюре, в литографии, в цинкографии. Но все досеровские иллюстрации — это наивный лепет, не нужный, потому что они не иллюстрируют, а плетутся за басней, плетутся очень издали, и уж слишком не в ногу. За исключением, пожалуй, иллюстраций времен Крылова, где есть если не форма, не жизнь, то величавость, пышность басен Крылова. Все остальное было просто ужасающей дешевкой по сравнению с Крыловым, как до Серова были дешевкой иллюстрации к Пушкину.

Правда, для басен Лафонтена Гранвиль, кроме содержательности композиции, кроме крепкой формы, нашел и специфический для печати язык, более яркий, чем это удалось Серову (я говорю о внешней эффектности, о книжном листе). Серов не успел по времени. Он не считал свои басни оконченными.

Осенью 1895 года Серов написал в Домотканове «Октябрь» (в деревне Обухово), а «Бабу в телеге» — в 1896 году на луговине между Куркиным и Борисовым [51].

Пешеходная дорожка из Домотканова на ближайший железнодорожный полустанок Чуприяновка бывшей Николаевской железной дороги шла через тенистое, уютное Калачево.

Спешишь иногда утром, в восьмом часу, к поезду в Тверь, идешь через Калачево — на бревнах около дома сидит Валентин Александрович, покуривает трубку, довольный, дышит утренним воздухом. Дымок голубовато поднимается на фоне темных калачевских елок. Или колет дрова. Он любил колоть дрова. Домашние еще спят.

Кроме двух детей, изображенных на портрете [52], был с ними третий, Юра.

Юра Серов сделался впоследствии выдающимся актером [53].

Мне кажется, в своей очень тонкой игре Юрий шел от грима. Его гримы были монументальны, своеобразны, очень остры — в то же время просты и глубоко жизненны.

Я думаю, быть может, дар отца-портретиста передался ему в такой форме.



В. А. Серов. Октябрь. Домотканово. 1895.

В. А. Серов. Баба в телеге. 1896.



Первое впечатление от грима было — крайней оригинальности, а второе — совершенной необходимости именно этого, и совершенной общепонятности. Я часто думала: как это Юрий, такой молодой, и нашел то, что осознать так трудно и что в то же время так всем близко?

Юра унаследовал от отца еще дар юмора. Юмора в жизни. Бывают люди — скажут слово одно, и такое при этом у них выражение лица, что все засмеются. Или даже только безмолвно жест сделают. Такими были и Валентин Александрович и Юра.

Внешне они не были похожи: лицо отца даже составляло прямую противоположность круглому бледному лицу Юры, который делался сразу удивительно милым, когда смеялся. А смеялся и улыбался он почти всегда — ямки на щеках, светлые сияющие близорукие глаза.

Валентин Александрович тоже, когда смеялся, делался красивым, лучше сказать — породистым, как бы написанным Веласкезом.

Юру любили все его товарищи — и в школе, и в Студии Вахтангова. У него был легкий характер. Только его бабушка, Валентина Семеновна, сражалась с ним из-за его легкого отношения ко всему — к деньгам, к вещам, к урокам.

Он умер от грудной жабы, как отец его, как дед, как мать деда, — умер, как все они, неожиданно, внезапно.

В картине Серова «Дети» [54] мальчик, смотрящий на зрителя, — это Юра.

О юморе Серовых надо сказать подробнее.

Когда встречаешься с человеком, которого хорошо знаешь, от него уже ожидаешь того или другого, что ему свойственно.

От Валентина Александровича всегда ожидалась шутка, своеобразный рассказ, который заставит посмеяться; он и сам не любил скучных людей без шипучего какого-то нерва. Уже то, как он здоровался, было связано с юмористическим или саркастическим свежим наблюдением. Юмор прямо-таки исходил из него.

Вдруг он изобразит — одним-двумя восклицаниями, а главное, мимикой, человека, который прорезывает в ремне дырочку; не шилом, а для скорости перочинным ножичком. В конце — ах, перерезал ремень поперек.

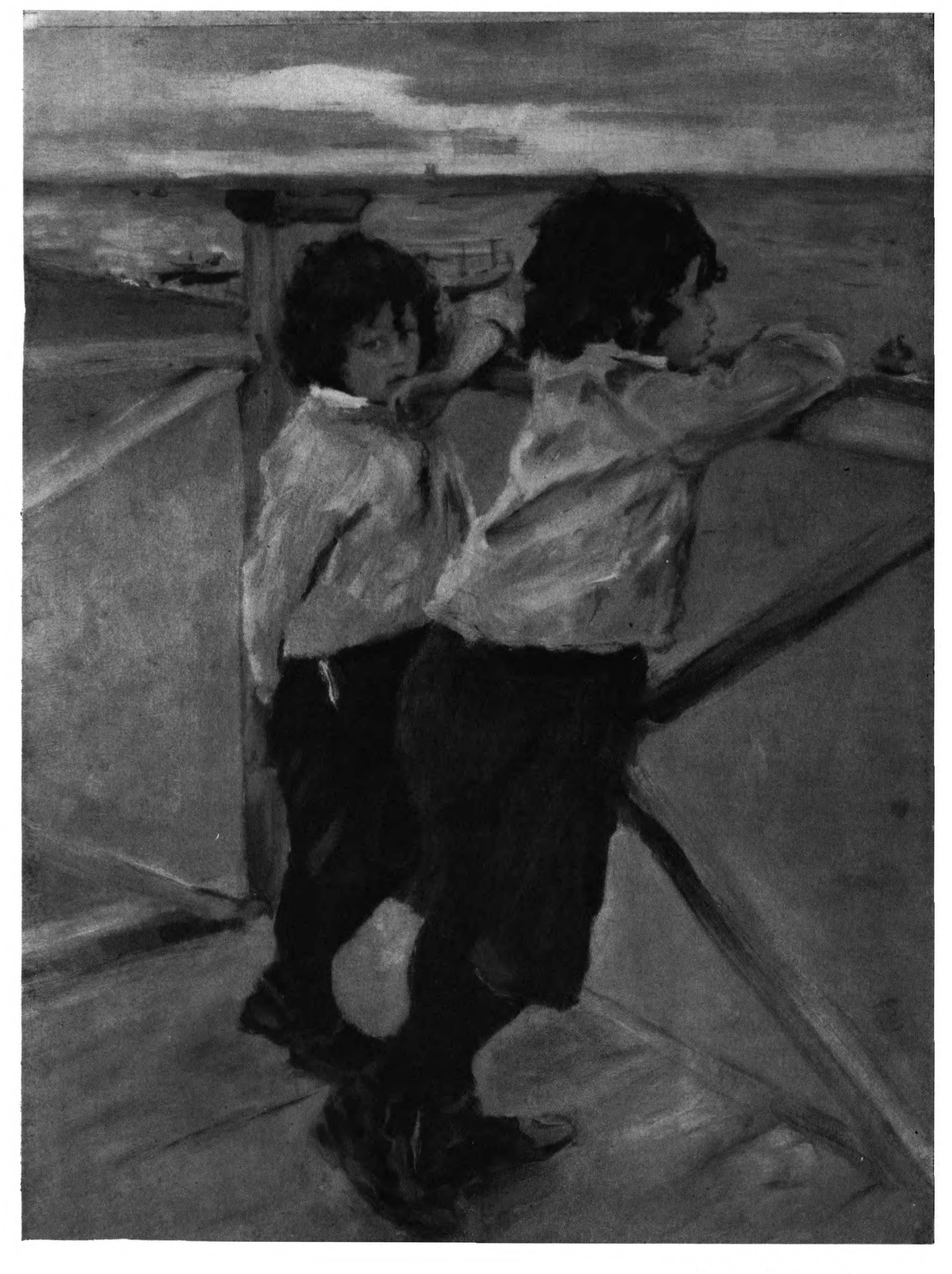
Один — изобразит целое овечье стадо, причем как-то совершенно одновременно слышится и хриповатый баран, и множество торопливо перебивающих его тонкоголосых овец и жалостных ягнят.

Если приходил Валентин Александрович, то на наших семейных сборищах — по поводу ли серебряной свадьбы, рождения и прочего — обеспечен был веселый, беззаботный смех.

Он расскажет о входной двери домоткановского дома — домоткановцам же... Я не помню дословно, передам лишь содержание и отчасти стиль.

Надо только знать, что домоткановские жители всегда ходили через кухню, а парадным крыльцом пользовались редко.

В первый день пасхи ждут прихода духовенства из Синцова. С утра в доме все в торжественной суете. Все в большом доме вымыто начисто, везде



В. А. Серов. Дети. 1899.

прибрано, не в пример прочим дням (порядочный ералаш был обычным в Домотканове).

Угощение на белоснежном столе... все ждут, подбегают к окнам...

Вдали на дороге показались хоругви. Суета в доме усилилась. Спохватились принести для молебствия в миске свежей воды из колодца, постелить мешки перед парадной дверью (грязь ведь на пасху, у всех сапоги будут начищенные, но облеплены свежей весенней грязью).

Вот процессия остановилась у парадного крыльца, встала в порядке: хоругви, огромный крест, полуциркулем иконы, священник, дьякон, причетник; хор девиц и мужиков за ними и рой сопутствующих ребятишек запели, чтобы войти с пасхальным пением. Прислуга бежит к двери. «Там булечка есть такая», — говорит как бы между прочим Серов.

Она вертится, скребет — дверь не отворяется. Прислуга бежит назад: «Не могу открыть».

Бегут кто пошустрее, передвигают шарик английского замка, толкают дверь — открыть не могут.

Стоящие снаружи, видя сотрясение двери, поют с возрастающим рвением. Хоругви развеваются...

Внутри пробуют то осторожно, то сильно — ничего не берет. Пение закончило свой цикл. «Сейчас, минуточку», — кричат изнутри.

На улице покашливание.

Хоругви вьются по ветру, щелкают... (Серов делает энергичные жесты всей рукой от плеча, изображающие мятущуюся материю). Заупрямился английский замок — ну никак. Идет Владимир Дмитриевич. Эдак будто ничего себе, а сам досадует так, что побледнел. Берется за шарик — дверь отворяется.

Что значит хозяин!

У всех гора с плеч. Наверное, каждый думает — надо будет починить замок.

«А ведь на следующий год точь-в-точь та же история!!» — уже другим тоном добавляет Серов, у которого концы усов поднялись прямо вверх, глаза заразительно веселы.

После двух калачевских лет Валентин Александрович бывал в Домотканове наездами, более или менее частыми [55].

Он приезжал веселый, бодрый, и с ним врывалась атмосфера серьезного, бесспорного, признанного труда.

Торжественная деревенская красота (хочется же, чтобы весь свет ею всегда мог любоваться) сразу приобретала еще и деловое значение.

Серов привозил свой ящик с красками и корзинку с запасом новых красок и кистей. Кроме того, он привозил большую коробку кондитерских конфет, за которые Надя, хозяйка дома, всегда сердилась и никогда не соглашалась их есть, а он забавлялся ее упорством.

Однажды Серов привез в клетке теленка. Живого очень породистого серого бычка прямо из Абрамцева, от Мамонтовых.

Валентин Александрович настаивал, что привез его в дар Домотканову, чем смущал хозяев.

Владимир Дмитриевич возмущался: «Нельзя же, черт подери, дарить, например, дом!» Но Серов настоял на своем даре. Бычок быстро рос и стал гигантом. Издали слышно было его басовое мычание, когда он шел, окруженный сорока коровами, мимо окон.

Домоткановское и окрестное крестьянское стадо улучшило породу. За быком закрепилось имя Тошка.

Забавляясь многочисленностью гостей и пародируя иные именитые дома, домоткановцы предлагали одно время приезжавшим в Домотканово расписываться в специальной книге.

В 1899 году, среди многих фамилий, стояла подпись художника Исаака Ильича Левитана, который присоединился однажды к Серову, намереваясь, если пейзажи в Домотканове ему понравятся, приехать уже надолго, для работы [56]. У Валентина же Александровича была мысль, что Левитан подправит в Домотканове свое здоровье.

И было, что Левитан стоял в домоткановской светлой-пресветлой зале с ее белыми штукатуренными стенами, смуглый, худой, с усталыми глазами и такими красивыми руками.

Окрестности Домотканова ему понравились, и возвращение его для длительного пребывания было решено.

Уже приготовили ему к зиме комнату, обдумав все нужное: так хотелось ему доставить удобства, такой хрупкий вид он имел...



Н. Я. Симонович-Ефимова. Домоткановский зал. Около 1911 г.

Приезд стал откладываться из-за усилившейся болезни Левитана и уже не состоялся.

Однажды, году, кажется, в 1902-м, Валентин Александрович приехал в марте месяце, захватив с собой пастель (у него была уже своя мастерская в Финляндии, но в Домотканово он все же ездил) [57].

Крыша конного двора в ту весну сплошь-сплошь обрамлена была гигантскими сосульками. Они сверкали на солнце и капали. Нарядность необыкновенная. Готика? Кружева? Трубы церковного органа?

Конный двор был старинной постройкой. Внутренний двор с толстыми столбами, бревенчатыми стенами, забранными по углам сеновалами, конюшнями.

Серов принялся рисовать конный двор с блестящей сплошной бахромой сосулек пастелью, на специальной серой шершавой бумаге.

Работал два дня (мы боялись, что кто-нибудь вдруг посшибает сосульки). Трудную тему не совсем даже «в духе Серова» он одолел и законченно, и свежо. Дальнейшая судьба этой пастели мне не известна [58].

В тот же приезд он сделал две пастели ольх, с зимними шишечками и предвесенними сережками.

Одна из них — «Пейзаж с дорогой»[59] — принадлежала впоследствии кому-то в Зарайске, а другую — ветки ольх, взятых совсем близко, — прелестную, розовато-серую, Серов вскоре подарил одной француженке, которая занималась с его детьми французским языком; мы все досадовали на него за то, что такую русскую вещь, да еще «Домотканово» (!) он подарил иностранке, которая не сможет оценить содержания.

Серов отвечал, что больше ему дарить нечего, что эта вещь ей нравится, а подарить нужно потому, что она привезла как-то его детям настоящий токарный станок, доставшийся ей от ее патрона (фабриканта конфет Сиу).

Уезжая в тот раз из Домотканова, Серов пошел меня искать. Увидел издали во дворе и закричал:

— Я тебе оставил пастельную бумагу, — и пошел к тарантасу, который уже был ему подан.

— Приколол кнопками к доске, — добавил он, оглянувшись.

— Постель постелил, — оглянувшись еще раз, крикнул он, играя словами «пастель — постель».

Его заботы о моем рисовании начались гораздо раньше, очень давно, с двенадцатилетнего моего возраста.

Приедет в Домотканово — спросит меня почти тотчас: «Рисуешь? Неси альбом».



В. А. Серов. Осенний вечер. Домотканово. 1886.

Пошлет рисовать сарай, баню (на краю сада у оврага, среди обомшелых берез), кирпичную молочную из окна передней.

Потом придет посмотреть — ужаснется неверности. Поправит.

Я удивляюсь, как красиво все устраивается от двух-трех черт, им намеченных, смотрю на маленькую широкую серовскую кисть руки, с короткими, точно обрубленными пальцами. Кожа тонкая, красная и всегда, всегда чисто-чисто вымытая.

Карандаш так легко бегает по бумаге, как будто он одно целое с рукой. Большой палец даже выгнулся несколько наружу — должно быть, впился в карандаш. Очень выпуклая мышца под большим пальцем. Удивительно точны все движения рук у Серова.

Другое дело — ноги. Походка мягкая и шаткая. Но руки! И в бытовых движениях они поражают четкостью каждого, даже маловажного движения.

Приезжая из Москвы, Серов всегда привозил мне альбом как стимул для рисования.

Один был в переплете из соломенного плетения, один в парусине, с тесемками, «как у настоящего художника».

Альбомы те самых разнообразных величин существуют у меня и сейчас, наполненные детскими рисунками — хроникой жизни [60].

Есть в них несколько серовских прикосновений карандаша...

Во время исполнения Дервизом романса «Лорелей» он нарисовал в одном из них эту волшебницу. Она скачет на лошади по лесу в гору, видимая совсем сверху; кругом много листвы. Очень своеобразная романтическая композиция и очень правдивая житейски.

Однажды Серов подарил мне английскую акварель в овальном небольшом коричнево-черном ящичке. В нижнюю половину его наливалась вода, чтобы носить с собою. Вскарабкавшись с этим ящиком (с водой в нем) снаружи по бревнам наполненного сеном сеновала в Калачеве и втиснувшись в сенную стену у открытого чердачного полуциркульного его окна — оттуда был виден домишко, «старая школа», будущая мастерская Серова, я рисовала ее долго, первый раз в жизни отрешившись ото всего на свете, очарованная плетями плакучих берез, перечеркивавших черные блестящие стекла окошек, запахом сена и новыми красками.

Помучивало, что не выходит, но все-таки в конце концов я была довольна: свела-таки концы с концами — вышли и дом, и березы, а главное, была в ящике одна прекраснейшая зеленая краска (vert Veronaise), и я делала березы ею.

Однако, когда увидел этот пейзаж Серов, ему здорово пришлось разбранить двоюродную сестрицу. Почти в отчаянье, он закричал:

— Разве березы такого цвета? Почему ты не смешивала краску? Ну почему?

Тут только я спохватилась — а правда, почему? И ответом моим поэтому было:

— Я совсем забыла...

— Что забыла?

— Я забыла, что краски можно смешивать...

Он с отвращением отбросил мой альбом. Вероятно, ему хотелось учить меня так, как Репин в свое время учил его [61].

Зато годом позднее про один мой рисуночек с натуры — пара лошадей, запряженных в карету (я рисовала их из подъезда петербургского дома, возвращаясь из гимназии, вырвав листок из тетради), — он сказал: «Вот, если бы ты всегда так рисовала».

На одной из страниц альбома, возле рисунка лошади, запряженной в кабриолет, стоит его надпись: «Одобряю. В. Серов»; рисунок в трудном ракурсе — вид сверху (сделан из верхнего этажа дома).

Один крошечный мой рисунок (лошадь с возом сена, а мужик вилами навивает) Валентин Александрович попросил вырезать из большой страницы тетради — отвезти показать Репину.

И показал. Это произвело в семье впечатление события, оставившего во мне надолго след неимоверного счастья.

После смерти Серова этот рисуночек, величиной не больше семи сантиметров, оказался в его бумагах и вернулся ко мне; я приложила его к старому месту в странице.

Какое внимание к тому, в чем он видел искру искусства, какое уважение к нарисованному — независимо, принадлежит ли оно безвестному ребенку или знаменитости.

Однажды Серов дал мне целую кучу своих не до конца выжатых тюбиков масляных красок. Он дал их со сконфуженным лицом и как-то робко.

Он, видимо, стеснялся, что дает старое, и сказал: «Извини, я даю те, которые меня тяготят, но, может быть, вам с Надей Маленькой они пригодятся? По правде тебе сказать, я очень рад от них избавиться. А выбрасывать — не могу решиться».

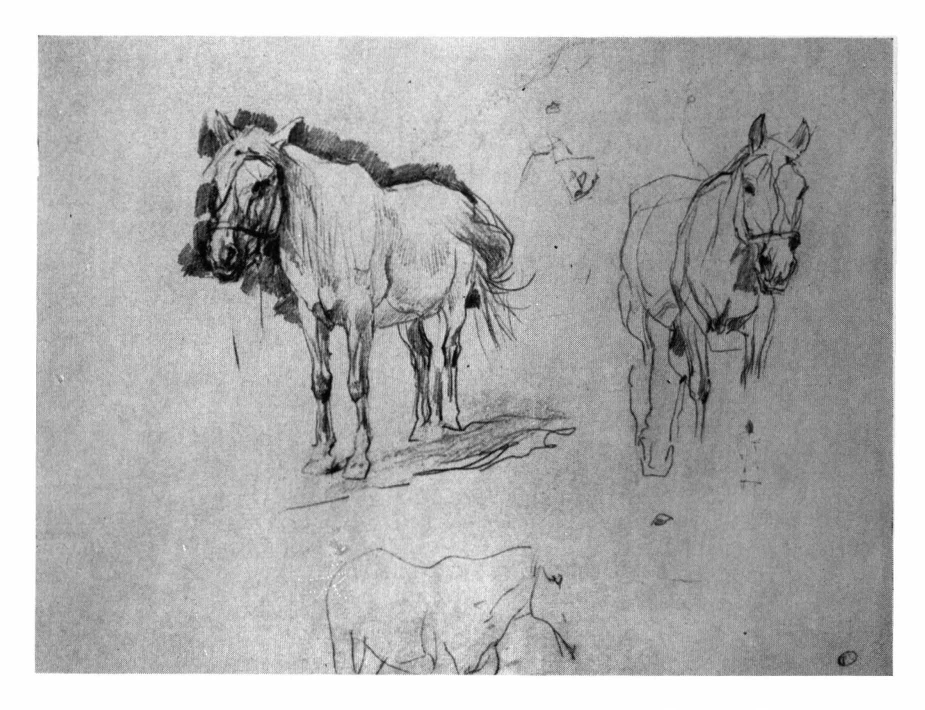
Мне хочется заметить, что ни скаредности, ни мелочности в этом не было. Скорее — чувство экономии материальных средств. Оно присуще некоторым людям, которые пожалеют выбросить пустяк, но не задумаются отдать что угодно тому, кто в этом нуждается. В нашей семье это свойство было присуще не одному Валентину Александровичу.

Горка полувыжатых, скрюченных, часто продранных и замотанных тряпочкой тюбиков, отваленных мне Серовым, — остатков прекрасных английских красок, пахнувших европейскими музеями, — подтолкнула меня перейти от акварели к масляной живописи.

Мне было лет пятнадцать.

Я тотчас написала портрет этой самой Нади Маленькой — сестры Серова [62]; люблю и теперь эту безделицу.

Серов как-то раз за послеобеденным чаем в Домотканове попросил показать ему мой опыт. Он удивленно сказал: «А хорошо! ..»



В. А. Серов. Лошадь. 1888.

Но тотчас прибавил: «Только брови нельзя писать так, просто черными». И еще прибавил: «Удивительно, как в первых вещах, в самых первых, отсутствует вульгарность».

Летний день к вечеру. Косые лучи солнца делают ярким гусятник (трава) в огромном, с добрую десятину, домоткановском дворе.

Валентин Александрович мне говорит: «Тащи-ка лошадь — порисуем».

Я рада лишний раз, уже по делу, сбегать в конюшню или в поле за лошадью и прискакать назад. Выбираю белоснежную кобылу. Она складная, с изящной головой. Почему-то она имела название Кривая кобыла. А ничего кривого в ней не было.

Ставим и рисуем. Солнце и небо наносят на рельеф белой лошади нежнейшие голубые тени, на животе акцентируют кудреватую жилу. Это настоящее блаженство для глаз, и я удивляюсь, почему не весь день, не каждый день я рисую лошадь.

В запаснике Третьяковской галереи до войны я видела несколько листов с серовскими рисунками.

На номере 9635, где номенклатурная надпись «Две лошади», одна — это Кривая кобыла, а голова лошади с другой стороны листа — Казак, караковый гунтер, служивший родственнику Дервиза, адъютанту в полку, в Петербурге.



В. А. Серов. На пастбище. 1897.

То ли конь начал стареть, или изменили в полку масть лошадей, но Казака привезли в Домотканово доживать век. Как видно, там давался приют не только людям. Дисциплинированный, как настоящий военный, был этот, не потерявший своей быстроты, любимый всеми Казак.

Под номером 7638 в запаснике Третьяковской галереи на маленьком кусочке листка почтовой линованой бумаги (я в первый раз в жизни здесь увидела этот рисунок Серова) — пасущаяся в поле лошадь [63].

Пейзаж сделан удивительно четко, особенно крепким почерком, твердым карандашом. И я вижу: это Синцово, село около Домотканова, которое теперь вот уже двадцать пять лет я не видала. Синцовский забор, вдали характерная, одиноко торчавшая в поле обрубленная для межевой отметки елка и небольшой овин.

Через Синцово из Домотканова ездили на почту в Бурашево шесть верст. Валентин Александрович часто ходил пешком за почтой для прогулки, для

моциона (он начинал толстеть). Возможно, он пошел на почту отправить письмо, альбома с собой не случилось, и он нарисовал соблазнившую его лошадь на кусочке почтовой бумаги.

Интересно, откуда и как она попала в галерею.

Серов писал в Домотканове бабу, держащую под уздцы лошадь [64]. Ему хотелось написать красивое женское крестьянское лицо, и в окрестности Домотканова брошен был клич по деревням. Несколько дней подряд приезжали деревенские красавицы, иные издалека, но они были не теми красавицами, каких искал Серов: ему хотелось очень тонкой, славянской красоты.

Наконец, нашлась такая, которая соответствовала его идее, из совсем близкой деревни Обухово.

Чтобы она искренно смеялась (а при этом видны были ее чудесные зубы), деревенский острослов, старик Егор Салин, бывший крепостной садовник у прежнего владельца Домотканова, смешил ее. Серов и писал эту вещь около избы Егора *.

Сарай, который виден на этой картине, — это тот самый сарай, который Серов писал с выезжающей из-за него лошадью с санями [65].

«Не знаю, приносит ли тебе доход твое имение, но мне оно приносит хороший доход — тысячу рублей в два лета, — сказал однажды Серов Дервизу. — Понадобятся деньги, поеду в Домотканово, напишу на триста, четыреста рублей снега и уеду».

В один из приездов [66] Серов быстро написал Надю, мою сестру, ту, которую он писал уже раньше на листе железа, с ребенком, исхудавшей и побледневшей. Теперь она имела здоровый и спокойный вид.

Этот портрет на небольшом холсте, по плечи, в натуральную величину.

Он писал в кабинете, где окна на север, стены оштукатурены без побелки и свет ложился мягко и спокойно.

Тогда же он еще быстрее, в один день, сделал в том же кабинете, парный этому, портрет ее мужа, Владимира Дмитриевича Дервиза, вдохновившись его загоревшим от сельскохозяйственных трудов лицом, отросшей рыжей бородой «немецкого ландскнехта из лагеря Валленштейна», как говорил Серов.

Владимир Дмитриевич позировал урывками: в те дни косили сено.

Оба портрета Серов писал с тем, чтобы оставить в семье Дервизов [67].

---

* Может быть, кому-нибудь интересно будет знать, что в картине «Октябрь» мальчик на первом плане — это сын Егора Салина, Алексей, Ленька, как его тогда звали, мамин ученик, впоследствии рабочий на тверском заводе Берга, активист, который с 1905 года заходил иногда к маме делиться своими, новыми для него, революционными идеями.



В. А. Серов. В деревне. Баба с лошадью. 1898.

В. А. Серов. Зимой. 1898.



В то время в Домотканове после ужина долго засиживались в столовой — большой низкой комнате, угловой в нижнем этаже.

Тут стоял второй рояль. Иногда устраивалось пение здесь. Дервиз тогда исполнял огромное количество романсов. Надежда Яковлевна аккомпанировала. Чутье вещи сообщало большую привлекательность ее аккомпанементу. Таинственный гул в пейзаже Чайковского («Смеркалось, летний день...»), мягкий шумановский аккомпанемент и звенящая мелодия...

Слушая, Серов что-нибудь чиркал шутя. Один раз он нарисовал всех коров и телят, которых съели за лето домоткановские гости. Получилось целое стадо. В другой — карикатуру на Владимира Дмитриевича с Надей, шуточный эскиз «Серьезного семейного портрета» домоткановцев [68].

В домоткановские вечера в то время значительного ничего не рисовалось и не говорилось.

Самое лучшее, когда было пение, потому что общий разговор в эти годы носил характер слишком шутливо-поверхностный. Остроумием перекидывались Серов и Дервиз, причем шутки и каламбуры были по большей части саркастически насмешливые, и женщины имели в них почему-то страдательную роль.

Вообще, когда Серов и Дервиз теперь сходились вместе, подчеркивалось настроение, так сказать, антигалантное. Легкомысленно и жестоко критиковались физиономии, привычки, характеры.

Одна радикально настроенная дама, часто гостившая в Домотканове, называла тогда Серова и Дервиза не иначе, как «тельцы откормленные».

Мама, быстро поужинав, уходила тотчас наверх спать — ее жизнь начиналась рано (занятия в школе), да и не нравился ей, по правде говоря, безалаберный — пусть артистичный — тон этих вечеров.

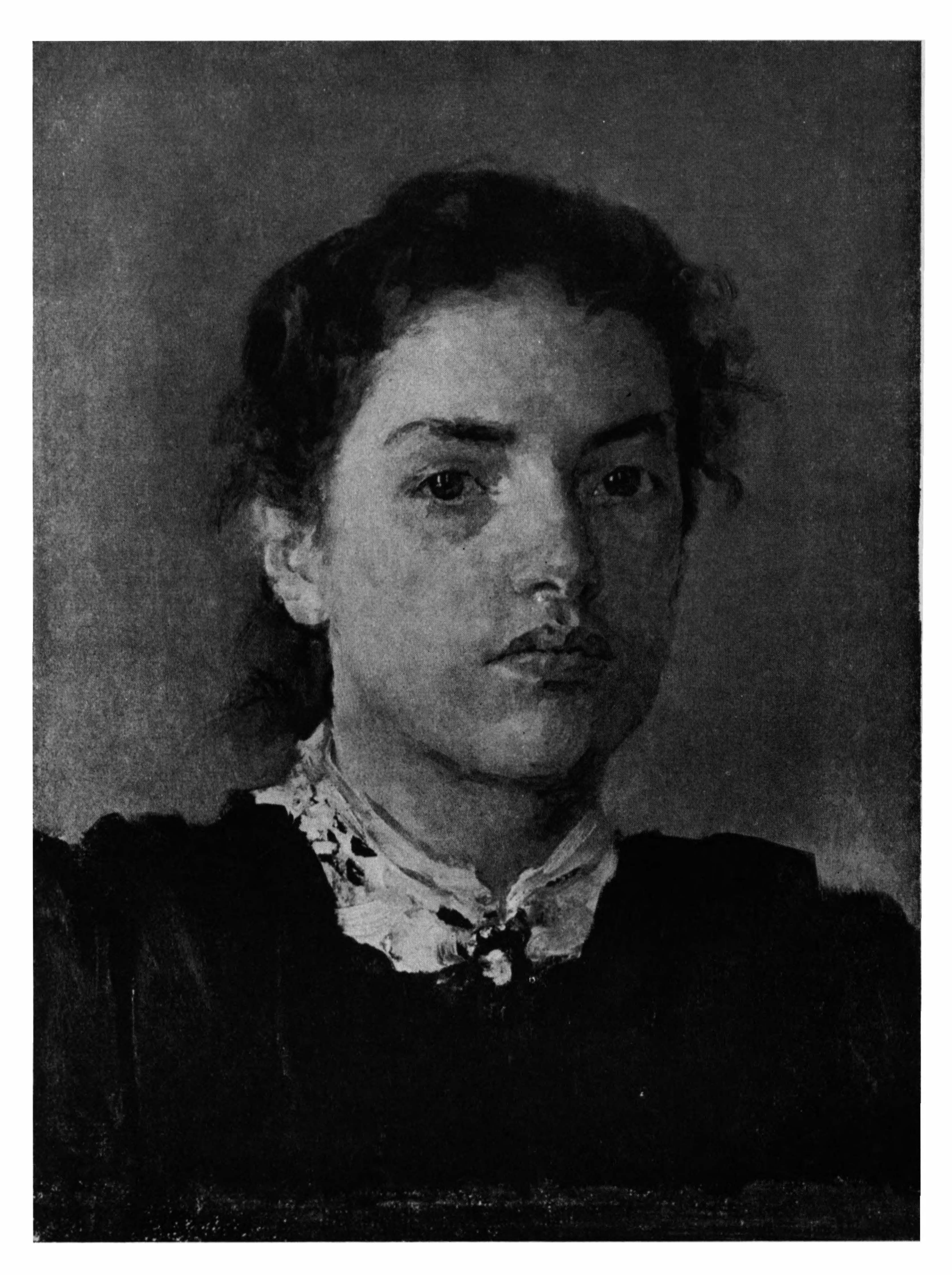
Но мы все, оставшиеся, упивались и остротами, и каламбурами, и романтическим пением. Камертон трезвой действительности, впрочем, был всегда налицо: душистый холодок ночи, катившей из черноты раскрытой на балкон широкой двери, вместе с резким криком дергача, как по метроному пущенного в росистом овсяном поле, и видимые через дверь черные в ночи листья привычного куста сирени вместе с куском толстой колонны фасада.

В грубоватом тоне, царившем в те годы в Домотканове, быть может, сказывалось, выливалось раздражение от ненормального общественного строя, от отсутствия общественной жизни.

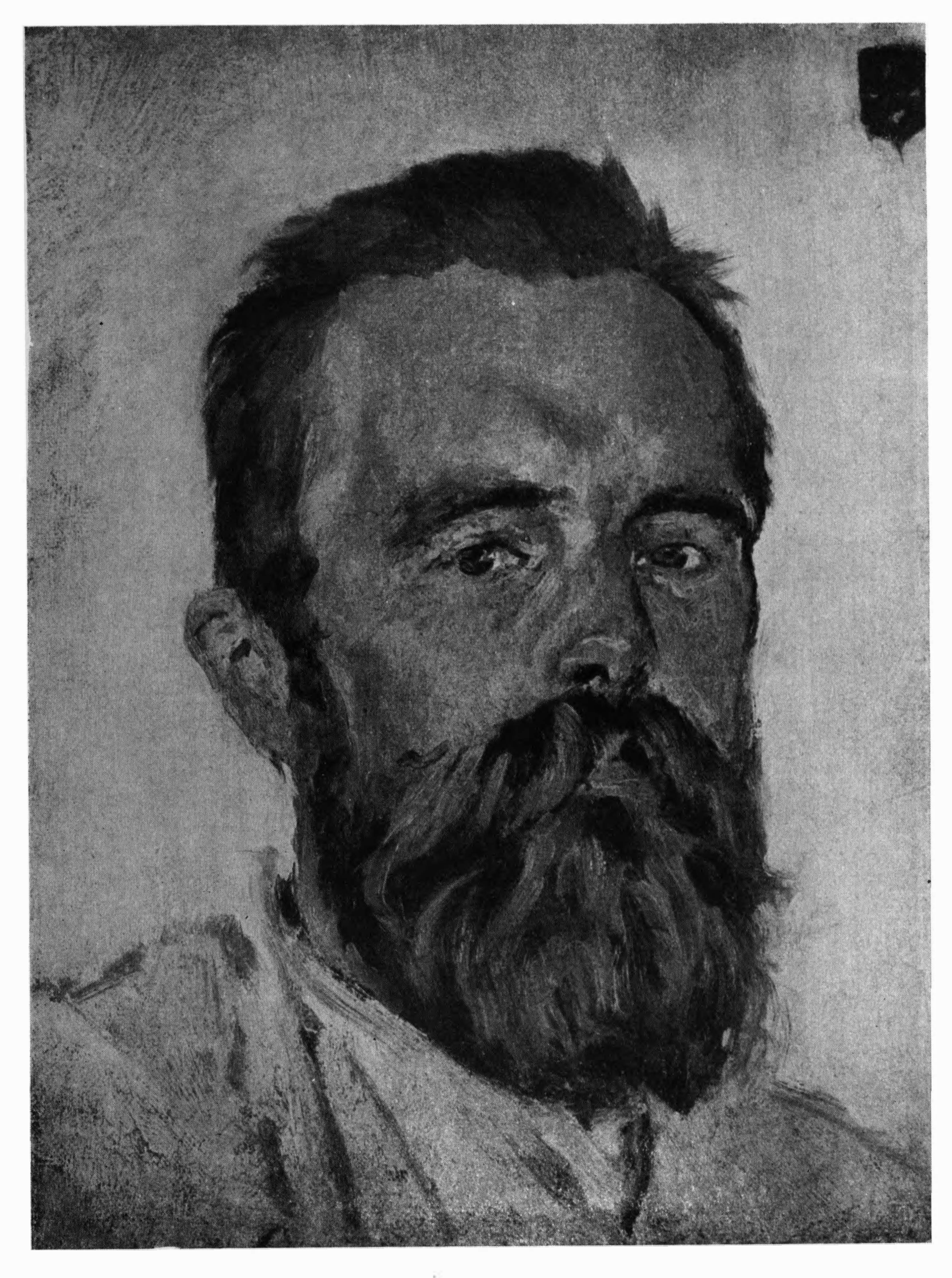
Когда изданы были письма Серова и мы их впервые прочли, мы с удивлением увидели, что того тона и в помине не было. Напротив, в письмах Валентин Александрович неизменно и во все времена ласков и ни о ком, решительно ни о ком, насмешливо не отзывается.

Боязнь сентиментальности, ложный стыд того спокойного, до безнадежности спокойного времени мешали проявлению своих настоящих чувств в повседневной жизни.

Искусственно создаваемая пустота вокруг себя отражала дух времени. В письмах Серов выше своего времени.



В. А. Серов. Портрет Надежды Яковлевны Дервиз. 1890.



В. А. Серов. Портрет Владимира Дмитриевича Дервиза. 1890.

Однажды я сидела в кормушке, из которой Карий — огромная лошадища — ел овес (ясли для овса стояли перед домом). Я любовалась бездонной синевой, появляющейся у него в зрачке, наслаждаясь запахом его рта.

Прошли мимо Серов и Дервиз, Серов громко сказал, смеясь: «Смотри! сидит и млеет!», — и оба резко засмеялись.

Теперь я думаю, что это не был такой уж злой смех, но тогда он заставил сжаться (тем более, что в маминой семье детство уважалось превыше всего), заставил бояться «знаменитого» уже Серова.

Но в последние годы его жизни внимание Серова к окружающим сказывалось и вовне, находило проявление. Ласковость его обращения в сочетании с тем общественным положением, которое он занял к тому времени, носила примечательный характер. Это не было следствием развивавшейся болезни: это был душевный переворот, связанный с изменением многих его позиций.

В молодых же своих годах, поскольку юмор в жизни был ему присущ, он любил поддразнить, причем иногда шутки его поворачивались ради остроумия для «подшутимого» довольно жестко, и это было отличительной чертой его характера. Правда, шутил он именно с тем, к кому относился хорошо и кого любил, но надо было знать его, чтобы понять это. И надо было иметь самоуверенность и спокойствие в характере, чтобы отнестись к его шуткам с тем же объективным юмором, с каким они произносились; так как ни самоуверенности, ни спокойствия в нашей семье ни у кого не было, иногда они заставляли стесняться Серова, побаиваться его острого глаза.

Доставалось от него и младшей его сестре, Наде Маленькой, во всех случаях, когда жизнь их сталкивала на совместное житье (правда, это было не часто). То руки у нее, как лапы у медведя, то глаза похожи на обезьяньи, то волосы, как у дикобраза. Никому из знавших сильного духом человека, самоотверженную Надю, не приходило этого в голову.

Свойство поддразнить, высмеять было, по-видимому, слито с характером Валентина Александровича. Судя по запискам Валентины Семеновны [69], его отец этим же наживал врагов. Необыкновенно то, что у Валентина Александровича желание поддразнить сочеталось с большой добротой, и, конечно, он был очень далек от того, чтобы пользоваться своим действительным и умным остроумием как оружием в свою пользу.

Он сильно любил своих детей — места не находил, когда они болели, но поддразнивал их. Ткнуть мимоходом одного в животик, попугать до слез страшной гримасой другого, попенять толстому Мише, за серьезный вид — Наташе было неудержимой потребностью Валентина Александровича. Это была, пожалуй, единственная сколько-то отрицательная черта его характера.

Однако не составляет ли она одного целого с тем качеством его портретов, которое дает характеристику модели свободную ото всякого соглашательства, от тени желания польстить, даже от мало-мальской любезности.

Да и вообще писать заказной, дорого оплачиваемый портрет в чужом доме, с чуждым устоявшимся укладом, и при этом владеть собой и своим

дарованием настолько, что талант совершенно свободно играет, творит при всех обстоятельствах, — надо иметь в характере врожденный прямой подход к человеку, и не только это.

Искать долго позу, невзирая на окружающих; заставить такую-то изящную или неизящную даму переодеть десять, пятнадцать, двадцать платьев; такого-то почтенного старца — бесконечное число раз сесть, встать, смотреть, не смотреть, сесть, встать у другого стола, потом у окна, потом у кресла в другом положении; взвешивать, осваивать, до конца оценивать все эти мизансцены так легко и умно, что модель чувствует себя тоже свободно и даже как будто радостно — это значит, в характере есть какой-то острый клинок, абсолютно крепкий стержень.

Смелость, неколебимый задор нужен, чтобы написать, например, такой портрет Михаила Абрамовича Морозова [70] — блестящий и парадный большой портрет, в котором ясно, что тончайшее сукно на этом выхоленном дяде и под сукном чистейшее подкрахмаленное тончайшее полотно, а поза — огородное чучело, кабан, выскочивший на охотника и остановившийся с разгону.

И злой (в прекрасно написанном лице), и какой-то симпатичный своей примитивной детской позой, явно веселый, но и смешной. Добродушный, но смешной. И первое, что приходит в голову, когда увидишь портрет,— господи, заказчик-то как же? Согласился? Позировал? Заплатил? А заказчик сам весело смеется со зрителем. И кажется, что и он задира.

«У меня проклятое зрение, — говорил Серов. — Я вижу каждую жилку в глазе, каждую на носу пору, когда пишу. Это мне мешает».

Но он видел и вглубь. А раз увидал — считал долгом отметить. Кистью — в портрете, шуткой — в слове.

А лгать Серов не умел ни словами, ни красками. Просто не умел, как не умеет, скажем, жонглировать четырьмя тарелками тот, кто никогда этим не пробовал заниматься.

Мне привелось слышать, как Валентин Александрович раз в жизни, для пользы третьего лица, решил соврать. И как же он путался, и как старался, и чем больше старался, тем больше ничего не выходило. Его собеседник обладал, видимо, большим светским тактом, что не расхохотался и сумел притвориться, что верит.

Это в жизни.

И в живописи Серов так боится лжи, что берет бесчисленное количество сеансов, чтобы избавиться от всего неточного, двусмысленного.

На одном конце серовской разящей правдивости стоит разоблачающий портрет, на другом — в домашней обстановке — задорная шутка, и одно без другого — был бы не Серов.

Портретные разоблачения Серова — не карикатура. Серов не преувеличивает. Он показывает. Показывает то, в чем другие еще не отдают себе отчета. Поэтому так сродни Серову басни.

Басня тоже не карикатура. Красота крыловских басен в четкой до предела реальности. И — русской. Насквозь и вполне русской.

Карикатура — это простота читки и быстрота читки, международный язык, плакат. Поэтому так нужна карикатура периодике.

В басне же нет спешки. Напротив, она живет века, и иллюстрации басен не нуждаются в карикатуре. В басне читатель и себя находит, тогда как в карикатуре имеется в виду обычно кто-то третий. Басне нужен, в противоположность карикатуре, кристаллически чистый реализм, четкая реалистическая форма.

Среди многочисленных иллюстраторов басен Крылова Серов был, в смысле содержательности, на вернейшем пути, и весьма вероятно, его рисунки останутся кульминационным достижением в иллюстрировании басен Ивана Андреевича Крылова, несмотря на то, что окончательного языка для своих рисунков он не нашел [71].

Возвращаюсь к шуткам Серова. Они бывали и другого рода, например, театральные импровизации (кажется, в студиях еще таковых не водилось тогда).

Как-то раз в Домотканове Валентин Александрович начал изображать разбойника, и все много смеялись.

Разыгравшись (в театральном смысле этого слова), он взял большой хлебный нож со стола, не убранного еще после ужина, и с неописуемой хладнокровно-злобной миной отправился странной походкой к двери в той полуциркульной стене столовой, за которой была лестница на верхний этаж дома.

Надежде Яковлевне стало страшно. В верхнем этаже, в средней комнате, спали ее дети. Она просила Валентина Александровича перестать.

Но он не унимался, поднялся с разными ужимками по лестнице, прошел залу (зрители следовали за ним) и уже отворял дверь в спальню, скроив специфическую физиономию, когда Надя расплакалась.

Он вмиг бросил нож и свой вид разбойника, кинулся к Наде, извинился, обняв ее.

Был случай, подобный этому, раньше, еще во времена «Девушки под деревом», зимой, когда Маша училась в Художественной школе Штиглица в Петербурге, а я жила с нею, училась.

Иду раз утром в гимназию, мысли витают где-то в пространстве, как у заправской двенадцатилетней гимназистки.

Вдруг вижу: господин буржуазного вида идет навстречу, прямо на меня, подчеркивая грузно-настойчивый шаг, котелок чуть-чуть сдвинут с обычного места; он держит тросточку горизонтально перед собой, как рапиру, направляя конец против меня.

И раз — концом, как целился, — прямо мне в шубу, а серьезен. Я заметалась со страху, а уже ясно вижу, что это Валентин Александрович.

Он приехал из Москвы и шел к Маше. Издали, оказывается, меня заметил и, в качестве первого приветствия, попугал.

И еще, еще раньше: Маша и Надя — одной шестнадцать, другой пятнадцать лет — играют на рояле в четыре руки. Они увлечены.

И никто не замечает, что Серов (ему тоже лет шестнадцать), подкравшись к исполнительницам, связывает их длинные, одинакового цвета коричневые волосы. Когда, ничего не подозревая, после окончания они поднимаются, чтобы разойтись в разные стороны, и косы неожиданно дергают их назад — это очень смешно. Чрезвычайно глупо, но смешно.

Один раз до поздней ночи в Домотканове Серов и Дервиз изображали экспромтом мюнхенский кабачок.

Пели по-немецки сногсшибательную шансонетку, в ритм стукали и делали удивительные пируэты — так уверенно и четко, точно это были два сыгравшихся эстрадника. Кстати, они были одного роста — небольшого.

Мы смотрели во все глаза. Конечно, это было зрелище не для детей, не «для юношества».

Зато как уютно было, когда Серов, приезжая в Петербург зимою, году в 1892-м — тогда ему был заказан царский портрет, — заходил навестить нас с Лялей в гимназии и рассказывал о своих дворцовых злоключениях [72]. То тепло, которое в нем пребывало, тепло, так ощутимое нами в чопорной и чужой обстановке петербургского пансиона, уносило нас в милый идеальный мир.

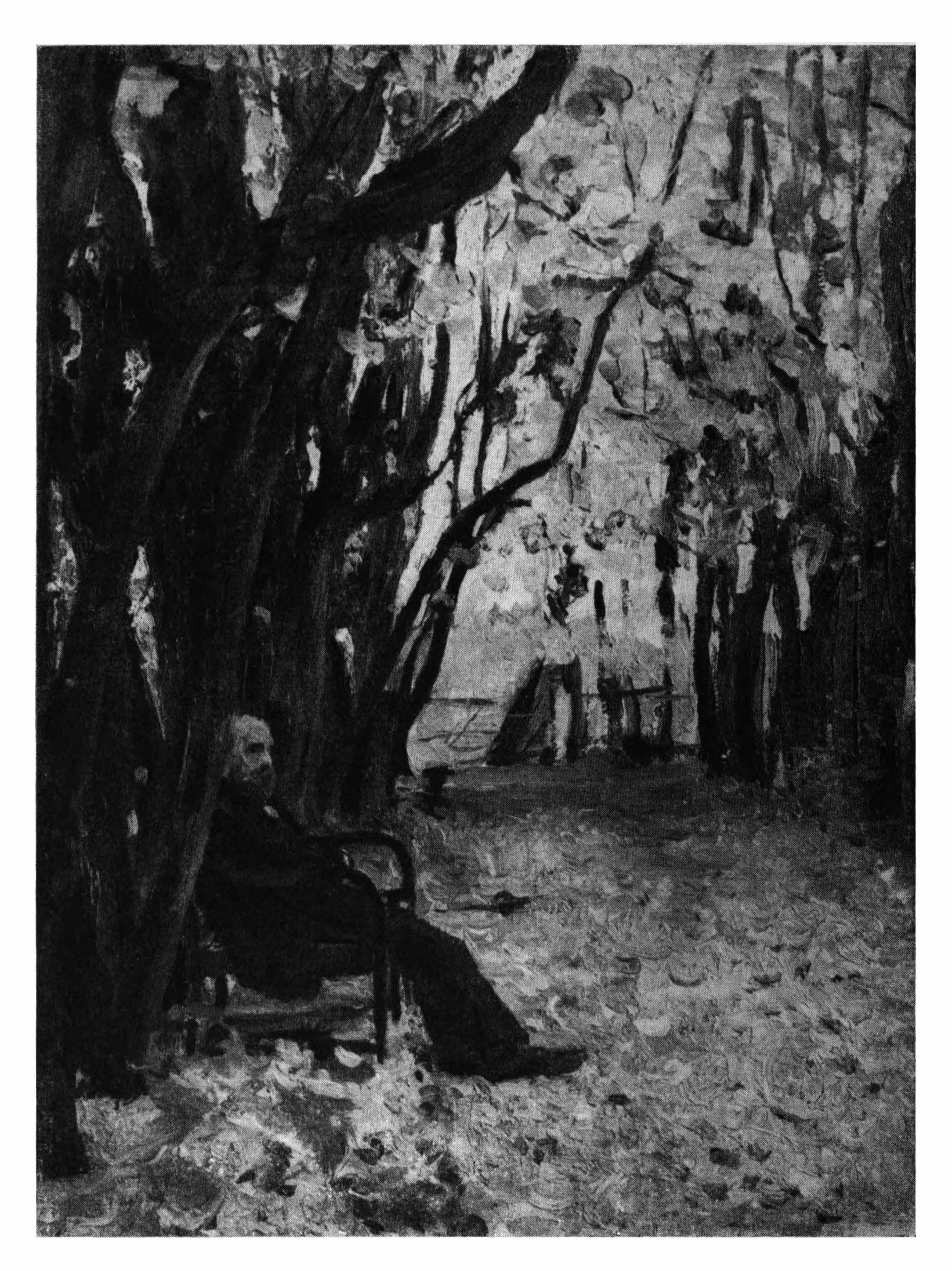
В 1899 году Серов делал в Домотканове этюды для иллюстраций на пушкинские сюжеты: «Зимняя дорога», Пушкин верхом на лошади, Пушкин на скамейке в саду [73].

На нижнем балконе дома стоял оставшийся от прежних владельцев Домотканова — Воробьевых и Постниковых садовый диванчик ампирных, хороших пропорций, деревянный, но необыкновенно тяжелый (какое-то крепкое дерево). Мы долго считали диван чугунным. Этот диванчик Серов поставил в боковую аллею сада, и там Владимир Дмитриевич позировал ему для наброска масляными красками. Фигура Дервиза не похожа на фигуру Пушкина, но чем-то он внутренне Серову помог.

В Домотканове же Серов делал, несколькими годами раньше (1890—1891), иллюстрации к Лермонтову [74].

К иллюстрированию и Пушкина, и Лермонтова Серова привлек Петр Петрович Кончаловский — отец художника. Кончаловский пригласил Врубеля, Серова, Левитана, Васнецовых, Поленова, Пастернака, Дубовского; он очень воодушевлен был изданием [75]. Часть иллюстраций печаталась за границей, Кончаловский сам отвозил их туда, и помню (я была тогда в Париже), как он собрал чуть не всю русскую колонию у себя, чтобы с гордостью поделиться новинкой.

Может быть, его восторженное настроение по поводу рисунков это сделало, но приглашенные были разочарованы, когда сами увидели иллюстрации.



В. А. Серов. Аллея в Домотканове. 1899.

Во всяком случае надо помнить, что это было первое предприятие такого рода и что оно дало прекрасные, навеки прекрасные вещи Врубеля к Лермонтову и Серова к Пушкину *.

Валентину Александровичу для этюдов Бэлы немного позировала Ольга Федоровна [76].

Серовы, еще молодоженами, поселились в комнатах нижнего этажа в Домотканове. Стены тут толстые, как в крепости, оштукатуренные, без обоев. Суровые стены могли создать крепостную атмосферу рассказов Лермонтова.

Для княжны Мери, переезжающей с Печориным горную речку [77], Серову немного позировала Надя на лошади; она осталась похожей. . .

Для спящей Тамары [78] он рисовал Аделаиду Яковлевну на маминой кровати, в угловой комнате, наверху. Навзничь, как-то по-восточному плоско лежит Тамара.

В той же небольшой угловой маминой комнате, где Серов рисовал спящую Тамару (окна там на одной стене, и лишь одно — на стене, которая под углом), в 1895 году он писал второй раз Марью Яковлевну (модель «Девушки под деревом»), сидящую на маминомписьменном столе [79].

Домашний букетик с двумя-тремя настурциями на столе. Пушистые Машины волосы. Перед окном они ореолом светятся над лицом, которое в теплой полутени и такое свежее. Светится край пушистой щеки, освещенной сзади.

На стене, на фоне — книжная полочка, висящая на вышитых гарусом тесемках, оставшаяся от воробьевских времен Домотканова.

Этот прекрасный портрет, один из лучших портретов Серова, находится во Франции. Львовы, живущие во французской деревне, прислали, было, его в Россию на посмертную выставку Серова в 1914 году, но после выставки взяли обратно.

Поскольку портрет был сразу после передвижной выставки в 1896 году подарен Валентином Александровичем Маше, он остался сравнительно мало известным. Его любили и ценили домашние. Но не приложилось еще к этой вещи настоящего ее значения в ряду женских портретов русской живописи.

Валентин Александрович писал этот портрет без натуги, весело. Он просил Машу «думать о чем-нибудь веселом», чтобы выражение лица было такое, как ему хотелось.

---

* Не могу не обратить внимание по этому поводу на удивительный характер русской интеллигенции: инициатор столь большого по культурному значению дела, П. П. Кончаловский оставался в тени, не проставляя даже нигде своего имени на издании; он даже не думал, что это называется быть в тени, настолько увлекало его само дело. Дух времени, диаметрально противоположный американизму.

«Опять думаешь о печальном?» — нет-нет да заметит ей, видимо подразумевая какой-то разговор. Она рассмеется, и опять глаза и рот надолго веселые.

Маша тогда недавно была замужем, приехала ненадолго из Парижа. Муж не мог приехать с нею — он был эмигрантом царского времени.

Серов поддразнивал ее и тем, что она пудрит компактной палевой пудрой «Дорин» носик (в России этого еще не водилось), и тем, что так изменилась во Франции ее наружность, и что она через день посылает по письму.

Иногда, пока Серов работал, читали вслух.

Валентин Александрович сказал по этому поводу, что под чтение писать хорошо: «Слушаешь — мозг связан, и пишешь лучше».

Во время отдыха кто-нибудь из детей Дервизов приносил из сада яблоки-опадыши. Валентин Александрович грыз их одно за другим, страшно морщась от этой кислятины, но все же поглощал их с комическим остервенением.

Перед войной во Франции 1939 года Маша писала мне, что хочет завещать этот портрет Третьяковской галерее после своей смерти.

Что-то теперь с портретом? Цел ли он? Жива ли Марья Яковлевна? [80]

Перед самой войной она успела прислать в дар Третьяковской галерее несколько юношеских рисунков Серова, последних, что у нее оставались, еще более ценных, чем присланные ею раньше с его письмами и тоже переданные в Третьяковскую галерею *.

Последний ее дар составляют: карандашный, очень обстоятельный портрет мамы 1881 года с подписью юноши Серова на нем: «Маше и Наде от С.»; ее, Маши, поясной портрет в натуру на большом листе бумаги, карандашом, сделанный, когда и ему и ей было лет по четырнадцати [81].

Шея и подбородок в Машином портрете нарисованы еще по-детски, но глаза сделаны совсем замечательно.

В этом рисунке уже намечено, в отношении портрета, то, что всю жизнь будет влечь Серова, интересовать его, как художника, то, в чем он видит свою задачу, ответственность перед Аполлоном, что он должен — для самого себя — преодолеть и выразить: глаза.

Глаза в портретах Серова — это творческая безупречность. Сама правда, сам характер модели и ее жизнь. И сама свежесть выполнения при этом.

---

* После этой присылки от Марьи Яковлевны было только одно письмо, — вернее, отрывок листка без конца и начала, где она записала то, что видит из окна: массовое бегство бельгийцев от фашистов в начале войны с Францией. Одновременно была получена ее последняя открытка, каким-то чудом добравшаяся (через Норвегию), где Маша прощается с нами, в 1939 году, уже в дни оккупации Франции, в середине июня. Открытка на французском языке. Привожу ее в переводе.

> Дорогие сестры, это мое последнее письмо, может быть. Вся Франция на дорогах, бежит — пешком, на велосипедах, даже на похоронных дрогах — до того давление немцев велико. Мы окружены справа, слева и с севера, я думаю — я буду расстреляна как довольно пожившая. Что же Россия не приходит нам на помощь? Душа Франции будет жить всегда, даже под владычеством. Шум адский со всех сторон. Это конец света. Прощайте. Мари.

По-видимому, не любил он писать рук. Руки в разных его вещах, в его портретах почти только намечены.

Он говорил, что так они менее неподвижны, но это была, вероятно, и нелюбовь их писать. Зато, если уж он закончит их, то это идеальная живопись рук (руки в портрете Генриетты Леопольдовны Гиршман перед зеркалом).

А глаза всегда закончены до конца.

У иных — и знаменитых художников — на портретах глаза блестят, как металл или как тонкое стекло химической посуды. Часто это тусклый взор на лице. Это намек на глаза.

У Серова это глаза. И глаза данного человека.

В портрете Маши Симонович мальчик-автор уже мучительно стремится передать некую водную мутность опущенного большого глаза.

Ресницу он обвел тушью, тончайшим географическим перышком — очевидно, неопытное еще стремление выразить разницу фактуры ресниц и глаза.

К последней присылке М. Я. Львовой относится карандашный рисунок на маленьком листке бумаги — пейзаж в Псковской губернии 1879 года, о котором я упоминала вначале, когда говорила о Серове в Ясских. Это совсем не эффектный рисунок, ни по теме, ни по исполнению.

Но его так долго хранили... он так затерт!

Явно чувствуется, что в течение долгого времени он был кому-то исключительно дорог и с ним не расставались, быть может, постоянно имели при себе в альбомчике...

Вероятно, сперва подросток-автор дорожил им (рисунок похож как две капли воды на те, которые в то время соответствовали распространенному мнению: считалось, что такими должны быть пейзажи), а после — Маша...

Три рисунка Серова, соединенные вместе в течение шестидесяти лет, что Маша их хранила, — портрет матери, ее портрет и пейзаж Псковской губернии, — попав в Третьяковскую галерею, разрознились. Все личное от них отпало.

Одна их жизнь кончилась — началась другая.

К тому же приблизительно времени, что и портрет Марьи Яковлевны, сидящей на столе с настурциями, относится рисунок с Аделаиды Яковлевны [82]. Теперь она была замужем и ожидала своего первого ребенка (она вышла замуж за Валерьяна Дмитриевича Дервиза). Серов нарисовал ее в то время, когда она слушала пение Владимира Дмитриевича. Аделаида Яковлевна внимательно вслушивалась (она начинала быстро глохнуть).

В зале, где происходило пение, имелся обширный камин с ровным кирпичным подом. Мы пользовались им как удобным низеньким диваном. Серов и рисовал Аделаиду Яковлевну, когда она глядела из темного углубления камина, распустив только что вымытые волосы по полотенцу на плечах.

Ежегодно, на зимние каникулы, мамина школа врывалась в домоткановскую замкнутую жизнь. Устраивалась общими силами елка для школьников.

Во всех комнатах клеились для конфет и орехов бонбоньерки, изображающие дома, лодки, зверей — семьдесят штук. Все изощрялись в остроумии. Навязывалось на разноцветный гарус семьдесят антоновских яблок, семьдесят знаменитых тверских пряников — барынь под зонтиком, стерлядей, Наполеонов в треуголке, пешком или на лошади, и пр. Мы с Надей Маленькой разучивали пьесу народного Петрушки по лубочному изданию Клюкина с деревянными куклами, присланными Машей из Парижа. Иногда мы и сами разыгрывали инсценировки, но ввиду тесноты Петрушка был удобнее (вот самое первое мое начало как будущего деятеля советского кукольного театра).

Жара, теснота не препятствовали Валентину Александровичу прийти смотреть, что происходит на елке. Его смешила наивность наших «дивертисментов» и импровизированных выпадов петрушек на настойчивые требования «еще». Однажды он участвовал сам в выходе слона, сшитого из серой бумазеи, приводимого в движение двумя сидящими в нем внутри людьми. Серов замечательно шаркал передними слоновыми ногами, плавно и ритмично, и обводил хоботом так, что страшно было даже тем, кто этого слона шил и конструировал из картона и обручей от бочки и знал наверное, что он не живой.

Глаза крестьянских ребятишек сверкали, кажется, ярче елочных свечей, во всяком случае, дольше.

Независимо от удовольствия видеть радость простых сердцем деревенских детей, маскарад, устройство праздника было для домоткановцев кровно интересным делом. Не жалелись ни труд, ни время. Для создания костюмов штудировались книги, выворачивались сундуки. Рояль и диваны в зале сияли ворохом разноцветной бумаги и фантастических одежд, масок.

В Абрамцеве, у Мамонтовых, Серов видел все это в большом плане. В Домотканове — в более интимных размерах.

Из многочисленных домоткановских воспоминаний о Серове для меня незабвенно одно, оно относится к концу 1901 года, когда он написал там цепь сарайчиков на лугу со стогом сена [83].

С утра, по приезде из Москвы, он пошел искать пейзаж, не имея на этот раз определенного намерения.

Он взял с собой ящик с красками, мольберт для писания стоя и холст. Я пошла с ним помочь нести вещи. Он согласился на это, чтобы сохранить силы для писания.

Серову понравился пейзаж у ближайшей к Домотканову деревни Захеево.

Деревня эта на взгорье. Под горой — овины, крестьянские баньки и был ручей, разлившийся в лужу — синюю-пресинюю. Шелк китайский такой — темно- и ярко-синий. Только поздней осенью в солнечный день, взъерошенная ветром, бывает такая синяя вода.

Экзотическая синева окружена была посветлевшей от мороза розоватой землей и обесцветившейся желтой травой.

Посмотревши — посомневавшись, не написать ли, — Серов пошел дальше, ища чего-нибудь другого.

Мы ходили долго и вернулись все же к этой синей воде. Но солнечное утро прошло, меньше стало экзотики. Серов остался писать.

Не помню, закончил ли он и что именно сделал, но на другой день мы отправились искать в ином направлении. Без дороги, перелезали через изгороди, шли замерзшими болотистыми лугами.

Пришли на плоскую луговину, несколько возвышенную, по дороге к деревне Маслово. Тут стояло множество сенных сараев.

«Расставлены, как игрушки па бильярдном столе», — Серов так определил их. Он устроился писать, а я поторопилась домой, чтобы принести сюда горячий завтрак — обогреться ему и не отрываться от работы для еды. Я порадовалась, что он, против моего ожидания, на это не возразил. Очевидно, ему очень хотелось поработать, а осторожность он уже начал соблюдать, чувствуя, что здоровье подорвано.

Двумя годами позже болезнь выявилась (обморок, тяжелая желудочпая операция).

Дома я спешно вытащила прямо из печки горячей печеной картошки (в меховую шапку уложила), также гречневую кашу вместе с котелком, горячего кофе и в телеге поехала полевыми дорогами.

Валентин Александрович все еще писал и действительно прозяб и проголодался. Он обрадовался горячей пище, поел быстро, чтобы приняться за работу, пока не кончился короткий осенний день. Однако, поевши, он посмотрел на меня с усмешкой и сказал: «А я теперь наелся и расхотел писать. Поедем домой».

Мы поехали, смеясь, что мои хлопоты оказались ненужными. На другой день он закончил эти сарайчики.

В те годы Домотканово было опять иным, чем раньше. Это было время разорения помещичьих гнезд. На дальнейшей судьбе Домотканова сказалось и то, что в 1905 году был административно выслан «из пределов Тверской губернии» владелец усадьбы Владимир Дмитриевич Дервиз.

Обострившаяся болезнь сердца Нади, захромавшее на все ноги хозяйство (мы все — мама, сестры, подраставшие дети энергично, но тщетно старались помочь) — все это ясно говорило о том, что какой-то круг домоткановской жизни окончился.

Дети, возросшие в нем так славно, нуждались теперь в другом — в общественной жизни. Тяготить стал огромный омертвевший, как-то помрачневший дом.

Построив свою дачу-мастерскую на берегу Финского залива, Серов стал реже бывать в Домотканове. Но все-таки бывал. Приезжал уже не летом, а зимою или осенью из Москвы.



В. А. Серов. Встреча. Приезд жены к ссыльному. 1898.

В описанный мною приезд его, когда он писал сарайчики со стогом сена, налаживался мой отъезд в Париж. Мне удалось в течение двух лет учительством скопить немного денег на эту поездку.

Серов вообще сочувствовал учебе в Париже, но об этом мы с ним как-то не говорили. Я не уверена была, что удастся поехать, да и надоесть боялась; к тому же и неразговорчивы были мы оба в те годы. Одно-два предложения, и все сказано.

Мне вообще не давался рисунок. Серов называл это «женской болезнью», потому что женщины, по его наблюдению, более живописцы, чем рисовальщики.

Я поехала тогда в Париж. В ноябре месяце, в сумерках, с грохотом покатила в телеге от крыльца по замерзшей дороге, на станцию. Серов выскочил откуда-то из-за забора на дорогу и, как бы спохватившись, крикнул вдогонку: «Главное, рисуй. Рисуй красками! Пиша, рисуй!».

Голос закрылся моросящей изморозью, сумерками и увеличившимся расстоянием. Но больше ничего и не надо было, это была целая программа, с серовской компактностью выраженная.

Зимой, в феврале-марте, году, кажется, в 1904-м Серов рисовал в Домотканове много вечеров подряд с натуры лошадей-подростков — «стригунов» на водопое [84]. Мерз в течение нескольких минут, пока лошади, выпущенные из конюшни, бегали на свободе по колено в снегу и пили у колодца, у того чудного домоткановского древнего колодца, где рабочий, чтобы поднять бадью с водой, ходил на манер белки в огромном, с добрый дом, вертикальном колесе.

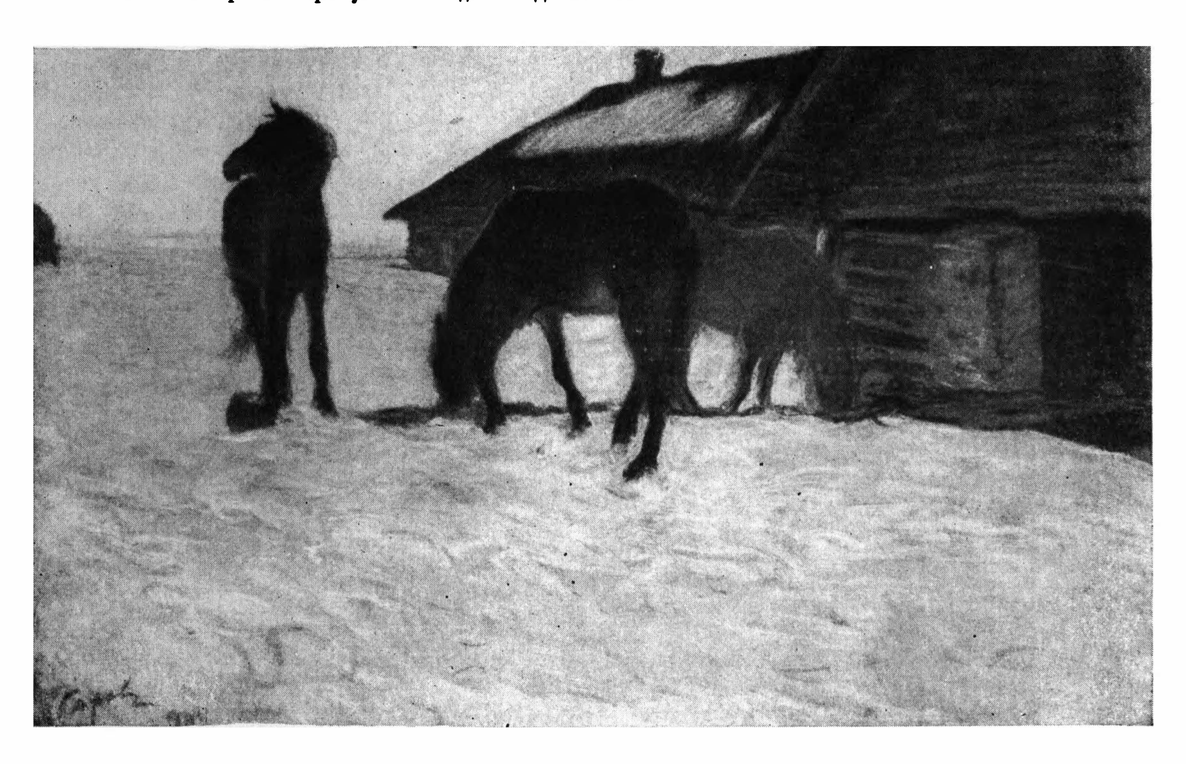
Лошади вели себя как дети — все их занимало: они прислушивались к отдаленным шорохам в поле, к скрипу колодезного колеса, к окрикам рабочего.

Серов подарил мне один из вариантов композиции с изображением лошадей [85].

И вот эта пастель у меня пропала... В 1915 году, когда Иван Семенович ушел на войну, я сложила в Москве все вещи к знакомой и уехала с ребенком в Домотканово. Через год я взяла вещи — серовской картины там не оказалось, она исчезла бесследно.

Хорошо, если взял человек понимающий и она где-нибудь цела.

В. А. Серов. Стригуны на водопое. Домотканово. 1904.



Около 1904 года Серов немного работал в Домотканове над темой — масленичное катанье в деревне[86]. Мы ездили с ним смотреть эти катанья верст за десять, в деревню Лукьяново, где было много катающихся и где особенно живописно компоновались лошади и санки на гористой с поворотом улице.

Мы тоже тогда старались не ударить лицом в грязь, ехали на гулянье не в дровнях, как обычно тогда ездили, а размещались в троечных ковровых санях, запряженных цугом. Лошадям привязывали завезенные кем-то в Домотканово прямо из Китая китайские серебряные колокольчики.

Но, конечно, с тем, как украшали лошадей крестьяне, не сравняешься... Дуги, гривы, хвосты убраны ярко, розовыми, пунцовыми бумажными цветами...

Все это среди шуб, крытых темно-синим, черным, оттеняющим платки, блистающие шелками. Кое-где оранжевый нагольный полушубок старика, мальчишки.

Кому-нибудь может показаться слишком интенсивным цвет деревенской толпы в серовских набросках масленицы, но надо вспомнить, что защитные цвета еще не проникали тогда в деревню. Ведь это было не только до войны 1914 года, но и в самом начале русско-японской войны, только после которой цвет хаки стал у нас мелькать в толпе.

Масленица в деревне — живая река бумажных цветов, пушистых лошадей, щегольских лакированных санок, парадной сбруи с сияющими бляхами.

Гармоники подыгрывали, девицы выговаривали, как сомнамбулы, свои речитативы, возбужденные лошади дурели — гибкие, легкие, метались на пьяных вожжах, сани сцеплялись, расцеплялись сами собой — надо всем носился морозный и блинный пар. Снежинки падали на трансформирующийся все время, текущий этот ковер.

Потом вдруг улица начинала пустеть — быстро разъезжались по дорогам в разных направлениях длинными цепочками.

Вон цепочка, где лошади и санки муравьиных размеров, а вон у горизонта — с маковое зернышко; на белом поле различимо: лошадка с санками, в них человеческая фигурка... Затем: лошадка, сани, две человеческие фигурки...

Мы тоже, закутавшись в зимние полости, мчались домой.

Григорий, домоткановский старший рабочий, ловко и степенно свистал длинным цуговым кнутом на заиндевевших лошадей: выносную пару гнедых — Альфу и Майку и серую коренную — толстую Мышку. Прозябшие лошади и люди мечтали — скорее в Домотканово!

МОСКВА
(1902—1909 годы)

Московский период жизни Серова я в наименьшей степени могу осветить такими фактами, которым сейчас не осталось свидетелей.

Живут и работают художники — ученики Серова, его близкие друзья и знакомые, его дети [87].

Пройдет, однако, сколько-то лет, и для этого периода жизни Серова настанет такое же забвение, какое наступило уже для петербургского (отроческого и юношеского), для домоткановского (зрелого), для парижского (конца жизни).

Это толчок, чтобы писать и о Москве. Писать то, что не было написано другими.

Когда скажешь себе — Серов в Москве, представляется его квартира в Большом Знаменском переулке, на углу Антипьевского, характерная для него [88].

Старинного типа купеческая квартира. Серов любил такие.

Анфилада больших комнат по фасаду и рой комнаток окнами во двор.

Против окон главных комнат, на другой стороне узкой улицы, не дома высятся, а сад, прекрасный большой сад. За каменной оградой подымаются серебряные стволы тополей с раскидистыми ветвями.

Внутри квартиры деревянная лестница ведет в комнаты мезонина, где живут старшие дети.

В большой семье все заняты своим делом.

Приедешь к Серовым — Валентин Александрович в зале, служащей мастерскою, первой комнате от прихожей, стоит у стола, примкнутого к углу; с левой стороны окошко.

Стол с витыми, расходящимися книзу, толстыми ножками из белого, некрашеного дерева (сделан в абрамцевской мастерской по рисунку Серова).

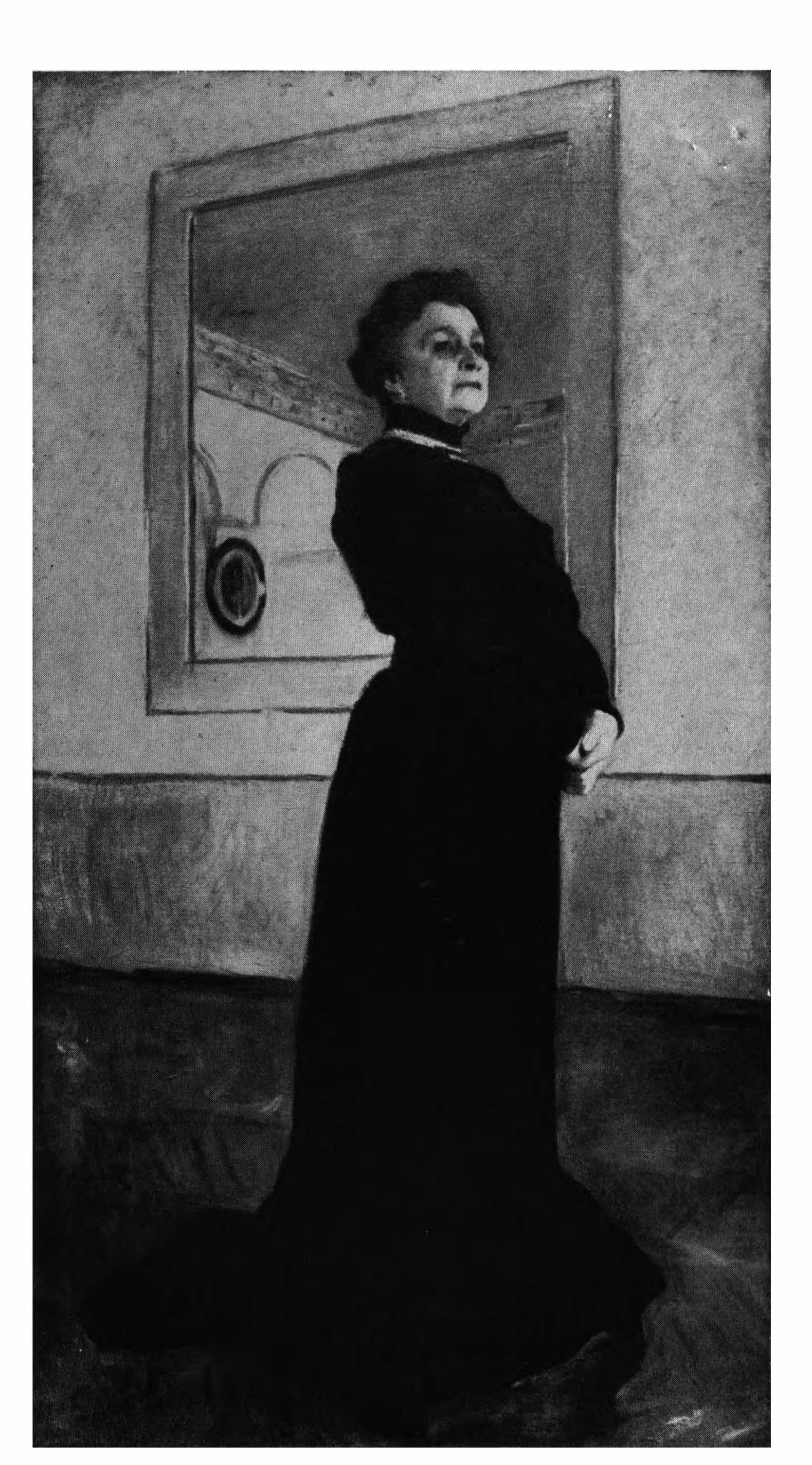
Остальная мебель у них — красного дерева, ампир. Не родовая, а купленная. Выглядела она поэтому холодновато.

Валентин Александрович стоит у стола сосредоточенный, с акварелью, с темперой.

Слышно только легкое позванивание и бульканье кисти в стакане с водой, иногда еще как он натирает давно сделанную акварель специальным стальным гладким инструментом — для придания прозрачного глянца. Он долго и тщательно трет во всех направлениях, пока акварельная краска, сколько-то замутившаяся на бумаге, не сделается свежей, как была мокрая.

Масляными красками Серов пишет (так обычно получается) вне дома: портреты — у заказчиков, пейзажи — в деревне.

Но на мольберте поставлена какая-нибудь очередная новая вещь масляными красками — пейзаж, привезенный из имения Константина Коровина или из Домотканова; одно время стоял огромный портрет Марии Николаевны Ермоловой, почти законченный; одно время, долго — Шаляпина, во весь рост, па холсте углем. И тот и другой Серов заканчивал у себя дома.



В. А. Серов. Портрет Марии Николаевны Ермоловой. 1905.

Долго оставался на мольберте «Набор новобранцев», сцена, которая промелькнула перед его зорким глазом в Малом Ярославце, и особенно долго — «Московский лихач» [89].

На стенах Серов не вешал своих картин.

Да и вообще во всей большой квартире у него висели лишь: «Финляндский пейзаж» — акварель Бенуа (сосны) и крошечный набросок на серой бумаге в золотой гладкой рамочке, цветными карандашами — «Аллея в лунную ночь» Сомова. Это в его мастерской. И в столовой — третья вещь, единственная из его работ: домоткановский зимний пейзаж с липами — пастель «Из окна усадьбы». И все [90].

Да, в столовой над дверью висела японская акварель (две обезьяны на сосновой ветке).

Насколько Валентин Александрович мало двигается, настолько Ольга Федоровна в это время быстро переходит от одного дела к другому, и ее частая походка, слышная вместе с высокими нотками ее голоса, дают пульсацию всему. Она хлопочет, чтобы квартира была в абсолютной чистоте, несколько даже чопорной чистоте (при внешности голландки, у Ольги Федоровны и чистота во всем, что ее окружало, была голландская).

Она энергично заботится, чтобы каждый из детей исполнял то, что должен: шел в гимназию или ждал учителя дома, кушал, готовил уроки, столярничал (в верхней комнате имелись столярный и токарный станки, сюда приходил столяр; дети работали с ним всерьез. Большой кухонный стол, который очутился почему-то у нас с Ефимовым и до сих пор служит нам обеденным столом, — изделие мальчиков Серовых).

Днем Оля, старшая дочь, играет на рояле. Валентин Александрович любил рисовать под ее упражнения.

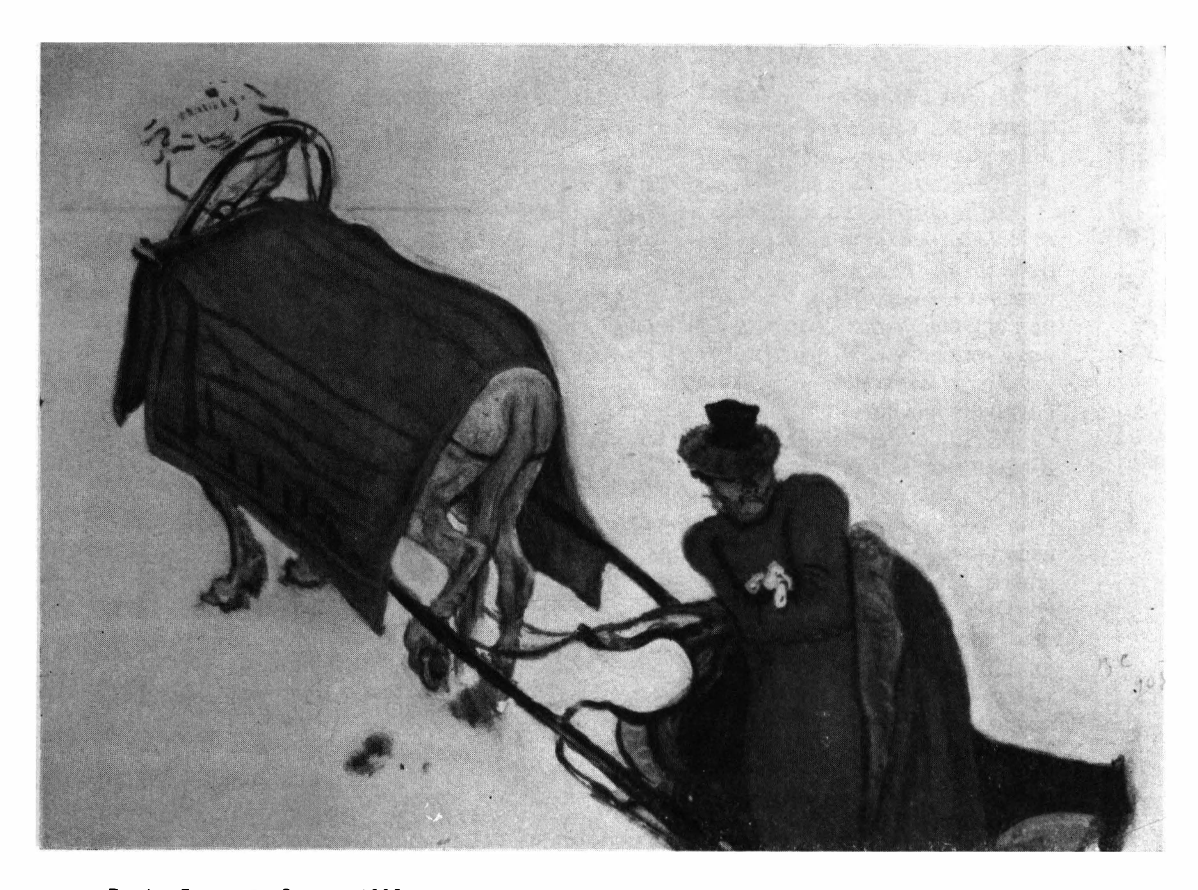
Атмосфера дома Серовых была не то чтобы специально деловая, но отнюдь не богемная, отнюдь не болтливо-гостевая. Рабочая атмосфера.

Гости были хотя и часты у Серовых, но, так сказать, единичны, то есть индивидуальны, не массовы.

Собственно, не понятно, как при гостеприимстве Серовых, при огромном круге знакомых, при отсутствии фиксированного для приемов дня, Валентин Александрович все же успевал поспать в семь часов вечера на тахте возле теплой голландской печки, как он успевал прочесть такое множество книг, нужных ему для работы? За одну какую-нибудь зиму — Ключевского, Костомарова, Забелина, множество мемуаров. . . [91]

Серов любил мемуары.

Дружили с Серовыми Пастернаки, художник и его жена — пианистка. Валентин Александрович познакомился с ним еще в Мюнхене, когда тот был студентом. Ольга Федоровна, в то время невеста Валентина Александровича, познакомилась с невестой Пастернака в Одессе.



В. А. Серов. Лихач. 1908.

Серовы дружили с Досекиными и особенно с Константином Коровиным. Кончаловские была очень близкая семья — сперва в старшем поколении, то есть издатель Петр Петрович Кончаловский (Валентин Александрович писал его портрет), а потом в младшем: дочери его и сыновья, из которых художник Петр Петрович был для Серовых Петей.

Из Петербурга приезжали по делу выставок «Мира искусства» Дягилев, Философов, Нувель, Александр Бенуа.

Ольга Федоровна тогда хлопотала и волновалась больше обычного, скрашивала обед каким-нибудь красивым салатом. Она стеснялась петербургских гостей, имевших чрезвычайно изощренный и светский вид. Но Валентин Александрович был как всегда. Наклонясь вперед над тарелкой, он ел, как

всегда, быстро. Гость сидел не около хозяйки, как полагалось бы, а на конце длинного стола. Ведь подле Ольги Федоровны размещались трое детишек, двое постарше занимали место около отца. Дети сидели тише обыкновенного, чувствовалось стеснение. Настоящая беседа начиналась после обеда.

Бенуа, наговорившись, садился за рояль, талантливо импровизировал. То это были куранты на Петропавловской крепости, то темы новой музыки. Один раз (это несколько тягостное для меня воспоминание) Бенуа говорил с Серовым об Александре Иванове, которого они оба высоко ставили. Разговор был интересен, и я осталась слушать с другого конца опустевшего после чаю длинного стола. Бенуа говорил о вреде присутствия в Третьяковской галерее таких картин, как «Неутешное горе» Крамского, которые «развращают вкус посетителей», и о слишком малой популярности Александра Иванова. Он винил в том галерею.

Серов не соглашался с ним*. Тогда Бенуа сказал: «Ну, давай сделаем опыт: спросим вот здесь присутствующего, — и он обратился ко мне: — Что вам больше нравится: «Неутешное горе» или «Явление Христа народу»?»

Прекрасных библейских рисунков Иванова я не видала еще тогда, а «Явление Христа» было как раз картиной, которая мне тогда не только не нравилась, но с детства (когда еще меня пичкала ею Валентина Семеновна) просто неприятна была, вероятно, своей сухостью и мало говорившей мне композицией.

«Неутешное горе» — я на беду вспомнила — мне что-то рассказало; я не желала кривить душой, да еще после готового мнения Бенуа и превращения меня в подопытного кролика. Вся эта сложность вылилась в аляповатый, без всякой политичности, ответ: «Конечно, «Неутешное горе».

Тогда Бенуа (ликующе): «А, вот видишь! Это у тебя! в среде твоей семьи! а даже — слышал? — сказано: *конечно,* «Неутешное горе». А что же тогда в других кругах?»

Серов был несколько ошарашен моим прямолинейным ответом и стал слушать Бенуа, не возражая.

А я навсегда погибла в глазах Бенуа; это отозвалось впоследствии таким образом, что составило уже *для меня* нечто вроде собственного «неутешного горя»...

Один раз, году в 1902-м, приехав из Домотканова, столкнулась я у Серовых в Большом Знаменском с Врубелем.

С семилетнего возраста я не имела случая встретить его [92], и он показался гораздо ниже ростом; поразила его беззубость и краснота его лица, тогда как я вспоминала его всегда бледным, изящным.

Врубель стал стремительно поворачивать меня за плечи около окна (это было днем), вглядываясь в лицо и повторяя: «А похожа, похожа...» Надо было понимать, что на Машу. Семейное сходство.

---

* Серов был членом совета Третьяковской галереи.

За несколько лет перед тем, на передвижной, перед выставленным портретом Маши (сидящей на столе, с настурциями), слышу тихо сказанное, со взглядыванием исподтишка на меня: «Видишь, мама, как художники всегда приукрашивают».

«Реабилитировать» Серова, что, мол, не меня он изображал? Это значило признаться, что я слышала «антикомплимент». Мне не хотелось смущать сказавшую это гимназистку, такую же, как и я.

Шумно бывало, когда гостила Валентина Семеновна. Тогда сразу собиралось много народу. Музыка, обсуждение будущей и пройденной ее работы, страстные споры, в которых ото многих перья летели.

Тогда собирались ее друзья: Бларамберги — композитор Павел Иванович (Валентином Александровичем совсем в юности написан его портрет) и его жена, Минна Карловна, оперная певица, исполнявшая в Киеве роль Рогнеды в опере А. Н. Серова. Оба очень идейные и очень внешне красивые, эффектные люди. Бывал виолончелист композитор Александр Крейн. Композитор Майкапар приходил со скрипкой, играл свои новые произведения. Его интересовало мнение Валентины Семеновны. Много говорилось о музыке. Было празднично на душе. И всегда присутствовал кто-нибудь из деревенской молодежи — один-два человека, вытащенные Валентиной Семеновной из глуши для музыкальной, учительской, революционной работы.

Дружил с Валентиной Семеновной молодой тогда композитор Р. М. Глиэр. Хессин, дирижер, ученик Никиша, был частым и желанным гостем у Серовых, когда там жила Валентина Семеновна. Приходила музыкант Линева, приехавшая из Америки, с которой вместе Валентина Семеновна устраивала в 1905 году столовые для бастовавших рабочих на подмосковных заводах, а потом — музыкальные кружки, на основе которых развилась «Народная консерватория» [93].

Раз или два я помню у Серовых Шаляпина. Он приехал столько же к Валентину Александровичу, как и к Валентине Семеновне. Она заинтересовала его спеть Илью в ее опере «Илья Муромец». Он пел тогда в театре Мамонтова. Опера была исполнена в этом театре.

Как-то провожая Федора Ивановича в передней, Серов, а за ним Шаляпин стали как бы на катке по льду кататься. Это выходило замечательно, получились разного типа конькобежцы: отчаянные мальчишки, скрюченные, махающие руками, и тренирующиеся спортсмены, прямые, ультрасерьезные.

Как противоположность блеску этой квартиры, мне видится, удаляясь в глубину лет, самое первое московское местожительство Валентина Александровича и Ольги Федоровны в девяностых годах прошлого столетия — бедное, почти студенческое [94].

Это было в Большом Воротниковском переулке, около Старо-Пименовской церкви: Валентин Александрович, подняв воротник своего серенького пид-

жака и съежившись, изображал старичка, погрузившегося в одежду, шаркал и шамкал очень смешно, олицетворяя адрес своей квартиры: «Старый Пимен в Больших Воротниках».

Валентин Александрович тогда писал портреты Мазини и Таманьо, Левитана, Лескова — к сожалению, уже совсем больного; Крымский дворик во время летнего пребывания в Крыму, эскиз «Ифигении» [95] (в 1893 году он поехал летом с семьей в Крым, в Кокозы, чтобы избежать холерной эпидемии в Средней России).

В Старо-Пименовском переулке он работал над исторической картиной «После Куликовской битвы» [96]. С этой картиной в Старо-Пименовском связано смутное воспоминание о том, как в бытность нашу — Нади Маленькой и меня петербургскими гимназистками, очутившимися на Новый год в Москве, Серов взял нас, чтобы поразвлечь, к Мамонтовым, на Садовую-Спасскую, дом шесть, где был пышный, многолюдный вечер с живыми картинами, которые ставили Поленов, Васнецов, Врубель и Серов.

Я помню врубелевскую постановку — «Отелло рассказывает о своих битвах Дездемоне и ее отцу» [97] (сцена происходит в амбразуре окна); и серовскую — «Данте и Виргилий». Играл в ней Врубель. Этот дом на Садовой был вместе с Абрамцевым и позже с Частной оперой Саввы Ивановича Мамонтова (теперешний Филиал Большого) — тем гнездом, в котором возрастали и К. Коровин, и И. Левитан, и Ф. Шаляпин, и в какой-то мере К. С. Станиславский, близкий родственник Мамонтовых и участник, в молодости, постановок Саввы Ивановича.

«Савва Иванович, — говорил Серов, — как никто, умел вдохновить, зажечь, научить, на всю жизнь направить».

Серов позвал Ольгу Федоровну и меня посмотреть групповой царский портрет для Харькова [98], который он писал в Историческом музее, в предоставленной ему для этого зале, он уже заканчивал его.

В тот же день Серов ждал там Репина.

Илья Ефимович действительно пришел. Я помню, он одобрил работу, но сразу, с первого же взгляда, стал советовать, своим быстрым, взволнованным говором, убрать мелкие складки на рукаве Александра III, на локте и уничтожить блик на лбу, говоря про то и другое, что «это банально».

Валентин Александрович послушался совета и переписал заново рукав и лоб. Он еще был, то есть чувствовал себя, учеником Репина.

Но мне удивительно показалось тогда, что Серову дают советы, да еще по части художественного вкуса.

К бытности Серовых в следующей их московской квартире, в доме братьев Долгоруковых [99] (где теперь Институт Маркса и Энгельса), относится

знакомство Серова со скульптором Трубецким и начало знакомства его с Дягилевым.

Паоло Трубецкой въезжал с улицы в комнаты Серовых на велосипеде (квартира была на уровне сада). Велосипед был тогда вообще новинкой, на которую таращили глаза, и ловкость ездока казалась сказочной, как и все в этом человеке — русском, а говорившем только по-итальянски, который вместо собаки водил с собою волка и не прочел ни одной строки Толстого за всю жизнь, даже когда работал над его портретами.

Дягилев запомнился в этой квартире за столом, нарядно приготовленным для пятичасового чая. Было лето. Широкая и глубокая комната. Всегда темноватая, той красивой голландской (яркой) темнотой, происходящей от небольшого размера окошек, сидящих низко над полом. В окна виден песок сада и стволы деревьев.

Среди коричневых простенков блестит против окон паркет, отчего комната имеет вид какого-то дворцового охотничьего дома.

Марья Яковлевна Львова за чайным столом (это тот ее приезд в Россию, когда Валентин Александрович писал ее с букетиком настурций в Домотканове; в Москве она была проездом из Домотканова к себе домой, в Париж) [100].

Дягилев со своим холеным, полным лицом — напротив нее, наискось. Он напористо, по-барски галантно расспрашивает ее о художниках Парижа, о выставках, о французском искусстве. Она отвечает с русской застенчивостью, краснея, как будто не совсем уверенно.

Глядя на нее, я думаю, как трудно быть парижанкой, на которую ориентируется Дягилев, — всезнающей светской дамой.

При изменившейся в Париже внешности, Маша осталась все той же «Девушкой под деревом», к тому же в своей молчаливости и тихости всегда как-то «освещенной солнцем».

Продолжая о квартире Серовых в доме князей Долгоруковых — Петра и Павла, скажу, что Серову пришлось с ней расстаться, потому что хозяевам вдруг понадобился весь дом, а негодование Валентина Александровича по этому поводу, и очень сильное, не смогло отклонить хозяйского жеста.

После того Серов жил на Малой Дмитровке, близ Страстного, в мало нравившейся ему, обычной городской квартире, так называемой «со всеми удобствами». Действительно ли появилась сырость или это была мнительность Валентина Александровича, но в кистях рук стал чувствоваться ему ревматизм. Не без трудностей, связанных с нарушением контракта с хозяином дома, он бросил среди зимы эту квартиру [101].

Мрачен он был свыше всякой меры. Когда, комната за комнатой, перевозка дошла до его мастерской и в крытую колымагу, запряженную парой мохноногих клейдесдалей, снесли этюд «Лошадь у сарая» [102], снесли незавер-

нутым и поставили в экипаже у стенки, за ворохом подрамников, он, заметив это, более чем разгневался — рассвирепел.

«Ведь могли поцарапать, продырявить! Растянуть! Кто смел сделать такую гадость!? Это неуважение к живописи!» — он кричал, топал ногами вне себя.

Когда оказалось, что снесла этот этюд Ольга Федоровна, это не остановило его, он продолжал кричать. Схватил этюд, унес наверх и упаковал.

Серовы переехали тогда в Большой Знаменский, с которого я начала мою московскую хронику, в двухэтажный дом купцов Улановых, где заняли половину верхнего этажа над квартирой хозяев.

Это была, как я уже сказала, любимая их квартира, в ней они жили не меньше десяти лет подряд [103], пока Улановым тоже, как когда-то Долгоруковым, не понадобился весь их дом и они потребовали выезда Серовых.

Опять Валентину Александровичу пришлось столько же возмущаться, сколько огорчаться, но надо было уезжать.

Любовь к квартирам, имеющим свой характер, широко раскинутым и органически планированным, не в «доходных домах», давалась, как видно, недаром, не говоря о том, что жить в них было, что называется, «начетисто», и горничная бегала вниз по длинной каменной лестнице на звонки с улицы, и по второй лестнице вниз, в кухню, и по третьей — вверх, в мезонин.

Но эти злободневные обстоятельства искупались: жилье, соответствующее вкусу, много значило для Валентина Александровича. Он был весьма нетерпим к тому, что ему не нравилось. В Большом Знаменском было Серовым создано огромное количество вещей: ряд прелестных, тонких в смысле портрета и пейзажа исторических картин для альбома «Псовой русской охоты» [104], портреты Ермоловой, Федотовой, Познякова, Гиршман Генриетты Леопольдовны, Москвина, Качалова, Горького, Шаляпина; тогда же нарисованы были четыре девочки Гучковы, скрипач Изаи, «Проводы новобранца»; увековечен московский лихач, написан Морозов, Мика Морозов, Карзинкина — всех не перечислить, не говоря о написанных в то время в Петербурге портретах Дягилева и Стасова [105].

На посмертной выставке Серова поразило огромное количество его работ. Когда он успел все это сделать? Ведь он умер сорока шести лет.

И он сам себя считал, и в семье принято было считать его скорее ленивым. В шутку — только наполовину в шутку — Ольга Федоровна пеняла ему за его сонливость и «леность». Такой у него был вид и такая повадка.

Количество созданных им произведений поразило еще потому, что он почти никогда не говорил о своей работе. Ему для творчества абсолютно не нужны были слова, и даже — это мое личное понимание — творчество его чуждалось слов, боялось словесного шума. Оно питалось впечатлением не названным, бессловным.

Серов не формулирует, не теоретизирует, не классифицирует. Ни своих импульсов, ни способов работы. Поэтому, например, на вопрос в упор — как надо работать, как он пишет — он чистосердечно отвечает: «У меня,



В. А. Серов. Портрет Генриетты Леопольдовны Гиршман. 1907.

к сожалению, все еще семь пятниц на неделе. Но вы не берите с этого примера: я-то добьюсь не мытьем, так катаньем». И потому он считал, что не умеет преподавать. Отсюда — его способ преподавать личным примером.

Он чуждался парадных разговоров об искусстве, особенно модных в то время и которым приезд в Москву Матисса поддал пару [106]. И если кто припрет его к стене на эту тему — он, не без внутренней досады, блеснув глазами, выронит несколько веских слов о вполне конкретной стороне дела и опять будет только слушать, молча, с явной, даже подчеркнутой скукой на лице.

Он почти не разговаривал о своей очередной работе дома. Лишь иногда кое-что говорил коротенько, сопровождая слова рисунками, если подвернется листок бумаги. Так, рассказывая нам с Иваном Семеновичем в Париже о своем еще не законченном тогда портрете Орловой, он сделал роскошный рисунок, который мы сохранили [107].

Все-таки что-то иногда вырывалось у него и из сопутствующих работе обстоятельств. Например: неприятно поразила его однажды неожиданная для него черта в Щукине, Сергее Ивановиче. Он вслух, так сказать, осваивал этот инцидент. Щукин, когда умерла его жена, совершенно расстроенный, просил Серова тотчас ночью прийти нарисовать умершую. Серову было трудно сделать это по причинам, которых сейчас не припомню, и он отказался. Однако Щукин с таким отчаянием и настойчивостью умолял, что Валентин Александрович внял его просьбам. Собрал акварель, альбомы. Пришел, провозился всю ночь и еще часть дня, сделал большой рисунок [108], подкрашенный, которым Сергей Иванович остался доволен.

Через несколько дней Щукин прислал Серову в конверте двести рублей (оплата среднему художнику за среднюю вещь). «И только? — подумал Серов. — Неприлично мало, если взвесить обстоятельства. Из мецената Щукина неожиданно выглянул купец. И даже — не лавочник ли? Продукт, мол, получен, не сторговавшись, — так теперь могу платить сколько захочу...»

В таком же роде был случай с Гиршманом. Один из набросков с Генриетты Гиршман, рисунок на толстой бумаге, Серов, не довольный работой, порвал и бросил в камин (гиршмановский). По уходе Валентина Александровича, Гиршман вытащил клочки и — очень просто — отдал склеить хорошему реставратору. И вот у него лишний рисунок Серова...

Но Серов никогда не узнал этого *. Иначе наверняка прекратил бы с ним знакомство. Серов прощал меценатам не больше, чем он простил бы другим людям.

Углубляя тему, следует сказать, что в отношениях со своими заказчиками у Серова ничего не было неопределенного, допускающего при случае решения надвое, то есть решения не до конца честного.

---

* Гиршман сам рассказал об этом Ефимову уже после смерти Серова.

Ничего этого, хотя Валентин Александрович всегда имел дело как раз с заказчиками, привычными к властвованию, законодателями в своем мирке, неимоверно богатыми, следовательно обладавшими в характере чем-то веским, чем-то таким, что давало умение распоряжаться как положением, так и богатством, унаследованным или нажитым лично. Но ничто не могло заставить Серова вести себя с этими людьми так, что давало бы ему хотя какую-либо возможность ассимилироваться с их окружением (обычно это происходит и делается легко). Нет, напротив, у него с годами все более чеканилось его собственное «я», его убеждения, манера выражаться, его поведение.

Надо принять еще в соображение: Серов жил, и с большой семьей, исключительно на деньги, зарабатываемые живописью, что в то время было редкостью. Большинство художников должно было иметь другой источник дохода. Заказы были случайны. Жизнь Серова зависела от заказчиков. Но он сохранял всю свою самостоятельность, и трепетали заказчики. Нельзя было бы сказать, однако, такую, совершенно не в духе Серова вещь, что он, мол, всегда был настороже. Нет, его линия поведения была настолько его натурой, что он не делал над собой усилий. Он был просто таким, каким был, и другим не мог бы и сделаться.

Серов собирается в Петербург. Он получил заказ на царский портрет [109].

Белое зимнее солнышко дает знать о себе по всей длинной линии окоп серовской светлой квартиры в Большом Знаменском.

Ольга Федоровна зашивает что-то. Валентин Александрович укладывает чемодан и мягким своим, очень всегда верным голосом напевает «Стрелочка»: «Я хочу вам рассказать, рассказать, рассказать...»

На вопрос Ольги Федоровны, где он остановится в Петербурге, к кому пойдет и что будет делать, он, переходя из комнаты в комнату в поисках разных вещей, отвечает, умещая ответы в тот же мотив:

«Я поеду во дворец, во дворец, во дворец...»

Ольга Федоровна: «Ты когда вернешься? Скажи! В конце февраля вернешься?»

Валентин Александрович (продолжая песенку дальше): «Нет, в начале марта, в начале марта, в начале марта». Разговор продолжается в том же духе довольно долго.

Но я ничего не сказала до сих пор об Ольге Федоровне, жене Серова. Ее внешность знают по прелестным портретам Валентина Александровича, но мало кто теперь представляет себе ее как человека. Она ведь всегда жила в тени своего мужа. Такой доброты, как у нее, я не встречала, хотя у нас в семье было много добрых: Маша, Надя, родители... У Ольги Федоровны была доброта, так сказать, общественного порядка.

Доброта бывает очень различных оттенков. Часто бывает такая, которая отдает себе отчет в степени. Ольга Федоровна совсем и никак не отмечала всего огромного количества тех добрых дел, которые она успевала сделать буквально для каждого, кто попадал в ее поле зрения, в этом нуждался. И делала это так легко, как другой и для себя не сделает.

По природе она была аккуратна до щепетильности и чрезвычайно настойчива, так что, постоянно хлопоча о ком-нибудь, устраивая кого-нибудь, она не запускала дел своей семьи, как это с женщинами-общественницами часто случалось.

Когда она была еще не замужем, она оказалась, в силу своей уравновешенности, организованности, прекрасным педагогом и рассталась с этим делом не без борьбы (письма Валентина Александровича к ней в Одессу, где она в юности взяла место воспитательницы, достаточно об этом свидетельствуют[110]). Педагогическое свое направление она почерпнула и у моей матери, помогая ей в ее «Детском саду» и в школе, но главным образом у отца моего, который с ней много занимался и которого она всю жизнь считала лучшим учителем.

Конечно, выйдя замуж, она потеряла свою былую самостоятельность и ее личность растворилась в интересах Валентина Александровича и большой семьи. Новая черта, которая в ней тогда появилась, это озабоченность. Озабоченный вид. Озабоченный небольшой сдвиг одной из бровей.

Быть может, утраченное ею состояние творческого общественного работника находило выход в ее отдельных добрых делах. Доброта Ольги Федоровны и ее общественная жилка — это основы ее натуры. Они в ней, так сказать, наследственные. Ее мать была активной фигурой в передовых кружках времени Белинского[111]. Мой отец лечил ее. Отсюда знакомство. Перед смертью она попросила его заботиться об остающейся девочке. Потому-то Ольга Федоровна (Леля) и жила у нас.

Она сохранила с детских лет смутное и далекое воспоминание о студенческих собраниях в накуренных комнатах, в квартире ее матери, у которой находила приют и поддержку учащаяся молодежь.

Мать Ольги Федоровны умерла от чахотки, и Валентина Александровича всю жизнь преследовала мысль о наследственной передаче этой болезни. Ольга Федоровна всегда слегка покашливала, и он сильно оберегал жену. А вот — сам выбыл из жизни раньше ее.

Написав о доброте жены Валентина Александровича, следовало бы с этой же стороны помянуть его самого, потому что большому количеству народа он помогал — легко и просто деньгами, количество которых было у него самого невелико, и заступничеством перед властями предержащими, опираясь на престиж своего имени (который был велик, но который тем не менее не мог бы оберегать, будь Серов другим человеком).

Но сказать о Валентине Александровиче —он был добрый, мое перо этого никак не выговорит, потому что тут дело сложнее. Правдивость Валентина

Александровича сопряжена была с тем, что он умел быть жестким и злым. Он никогда не подслащивал пилюли.

Едкость характера давала совсем особый оттенок его действительно большой, чистой и органической доброте. В портретной галерее, созданной Серовым, все это тоже сказано.

Серов имеет свое определенное мнение. И никогда — сомнение. Нельзя припомнить случая, когда бы он в чем-нибудь сомневался. Поэтому отказывает он так же четко, как и идет навстречу.

И все-таки от скольких неприятных для себя дел он не отказывается, если сочувствует результату. Например, когда писал портрет Николая II, попросил во время сеанса у царя освобождения из тюрьмы Саввы Ивановича Мамонтова, который по постройке Северной железной дороги был несправедливо обвинен [112]. Разговор получился приблизительно такой:

Серов: «Я ничего в этом деле не понимаю, но Савва Иванович столько сделал для искусства, что его следует освободить».

Николай: «Я тоже, знаете, ничего в этом деле не понимаю, но сделаю что возможно».

Мамонтова освободили.

В таком роде: одна старая дама (которую он почитал), жившая в своем маленьком домишке, попросила Валентина Александровича как-нибудь раздобыть ей разрешение на починку крыши... В те времена, ввиду застройки Москвы большими зданиями, был запрещен в некоторых районах ремонт мелких домов.

Серов поехал на квартиру генерал-губернатора Москвы (это был великий князь Сергей Александрович, портрет которого он перед тем писал) и сказал: «Вот живут такие старичок и старушка, Леопольд Иванович и Софья Семеновна. У них крыльцо развалилось, с крыши протекает. Нельзя ли, мол, починить?.. Дожить им, а дом после все равно развалится».

Разрешение получил.

Жизнь семьи не была идиллией у Серовых.

Содержать большую квартиру, которая бы соответствовала строгим эстетическим потребностям при условии, что в этой квартире художник всегда мог творить, было трудно. А детей шесть человек [113], из них четыре мальчика, как водится, не без проказ. В результате этого сочетания не было всегда такого чистого, камертонного звука в этом доме, как, скажем, например, в Домотканове, где воспитание, быть может, было и слишком тонким для жизни.

Зайдешь иной раз в столовую к Серовым — мальчики стоят за буфетом, за полузакрытыми дверями, за выступом голландской печи, и тишина.

— В прятки играете? — спросишь.

— Нас в угол поставили, — прошепчет Юра. У него глаза красные, он серьезный. А через щель за буфетом видно, как Саша улыбается сияющей улыбкой, сморщив нос.

Вернувшись как-то со спектакля «Дети Ванюшина» Найденова, Валентин Александрович сказал: «Да, вот и у нас есть свои верхи», имея в виду мезонин, где жили дети. Но это было сокрушение совести излишнее: жизнь показала, что семья Серовых не распалась, осталась и в самые трудные времена сплоченной именем отца и матери.

Напевать вполголоса или насвистывать сквозь зубы с папиросой во рту какой-нибудь мотив, или же повторять с разными интонациями словесную фразу, вдруг занявшую его ум, было у Валентина Александровича в обиходе.

«Жил помаленьку, а помер вдруг, — как бы сообщит он невидимому собеседнику и еще, и еще раз повторит — то быстро и легко, едва касаясь словами, то кругло: — Замечательно ведь сказано: жил помаленьку, а помер вдруг!.. — С сигарой в зубах, он пройдет мимо, шурша мягкими туфлями, и скажет живо и с большим интересом: — Да, вот жил помаленьку, а помер-то ведь действительно вдруг...»

В 1902 году Званцева, художница из Петербурга, ученица Репина по Академии художеств и близкий Репину человек, пришла однажды к Серову в Большой Знаменский пригласить его преподавать в художественной студии, которую она только что организовала в Москве[114] на манер заграничных — свободную студию, где позирует обнаженная модель. Первую в России в таком роде.

Званцева — маленькая, толстенькая дама, с лицом бонбоньерочной красивой турчанки, с острым носиком, — сидит, светски улыбаясь, на серовской тахте у печки. Серов не очень приветлив. Разговаривает с ней издали, присев на стул у окна.

Он тяготился преподаванием и в Училище живописи, а тут вдруг — преподавать еще! Да иметь, кроме того, дело с учащимися самого разнообразного возраста и подготовки и, как ему представлялось, все папенькиными сынками (плату за ученье Званцева брала порядочную) или дамами, полными сомнительной любительщины... Совсем не интересно и слишком мучительно. Серов отказывается наотрез. Званцева уже теряет надежду, как вдруг Валентин Александрович говорит: «Хорошо, я буду заходить — нерегулярно, а вы возьмите работать у вас бесплатно мою двоюродную сестру». Званцева повеселела и ушла, чувствуя себя победительницей.

«У меня была сама Званцева, Самозванцева, — весело говорит Серов Ольге Федоровне, — я согласился преподавать у нее».

Это он вспомнил, как я мыкалась, не находя, где работать, вернувшись из Парижа в сентябре, когда приемные экзамены везде кончились.

В. А. Серов. Портрет Нины Яковлевны Симонович. 1904.



Я стала писать в мастерской Званцевой и видела, как трепетали взрослые перед Серовым и как свирепо он там расправлялся со всеми. Первые дни студенты не знали, что я имею отношение к Серову, и громко в мастерской делились своими впечатлениями, не всегда положительными, причем во всех них комично просвечивал ужас перед ним. Как у туземцев Африки от рыка льва.

Серов подошел к Денисову. Впоследствии, художник талантливый (его этюды, пейзажи поэтичны), он погиб, стал делать картины — трехметровые махины голубой пуантели, изображающей толстых змиев, бесплотных девиц с огромными глазами... Нашелся купец, Шемшурин, восторгавшийся всем этим и покупавший кое-что.

Денисов был лет сорока плотный мужчина, с окладистой бородой, скромного вида и тихой души. Его портрет сделан Коненковым.

Он, говорили, жил в крошечной комнате с семьей. Его кровать, где спали и его дети, служила ему мольбертом. Он был скрипач в оркестре[115].

Серов подошел к Денисову поправить.

«Подсвечники», — только и сказал ему про рисунок натурщицы. Двое мужчин, сзади стоявших, подхихикнули профессору.

Серов (полуобернувшись к ним): «Смеяться выходите на лестницу».

«Копченая», — сказал про этюд натурщицы учившемуся раньше только у Мартынова Ефимову, который говорил впоследствии, что впервые и на всю жизнь понял стихию живописи в те несколько минут, когда здесь однажды увидел, как Серов, увлекшись, переписал кому-то весь этюд.

Через год он уже услыхал от Валентина Александровича: «Ого! Бенар! . .»

И еще раз: «Так рисовать можно», сказанное, правда, только про ногу натурщицы.

Перед одним из приходов Серова кто-то из дам поставил стулья полукругом и навел фотоаппарат — сняться с «любимым профессором».

Серов, проходя мимо, только большим пальцем отрицательно пошевелил и молча прошел своей дорогой.

К первому посещению Серова Елизавета Николаевна Званцева повесила в своей комнате сделанный ею когда-то портрет ее брата, Николая Николае-



В. А. Серов. Скульптор Иван Семенович Ефимов. Шарж. 1906.

вича Званцева (известного певца и режиссера в театре Зимина); она надеялась услышать таким образом мнение Серова о своей живописи.

Серов сразу заметил неестественность планировки комнаты. «Случайно?» — спросил он коротко, указывая на портрет, и ничего не сказал о живописи.

«Опять считаете пальцы?» — говорит Серов про ступню натурщицы на довольно бездарном этюде. «Считаете пальцы» — это был условный термин, означавший рабское срисовывание с натурщика.

«Когда пишете ногу — смотрите на голову; когда пишете голову — смотрите на пятки. Или совсем мимо».

Это великое правило Серова — с виду скромное, — как универсально опо и как охватывает все, особенно композицию!

Бег линий, комбинировка, жизнь предметов умирают, если упереться в них глазами, фиксировать только одну точку.

«Никогда не пишите с фотографии. Она всегда выдаст себя скукой».

«Мне никогда не интересна, — говорит Серов, — критика человека, пока я не узнаю, кого он похвалит. А кто вам нравится, спросите-ка, — вот и увидите тогда, чего стоит мнение критикана».

В тот год (1901—1902) Серовы приютили меня жить у них, в Москве. Но меньше всех годов я видалась тогда с Валентином Александровичем, то есть я видела его лишь вечером, когда, возвратившись с вечерних занятий в Строгановском училище, обедала, а он за тем же столом допивал вечерний чай. Очень усердно он угощал меня: «Кушай, Ниночка!—только и было слышно.— Рыбы бери. Побольше! Да бери же. Еще». А я и без того кушала. Его даже, пожалуй, забавлял мой аппетит (сам он ел очень мало), по крайней мере глаза у него были задорные, а кончики усов весело торчали вверх.

Однажды, когда мы все завтракали в воскресенье в серовской длинной, с четырьмя окошками по фасаду дома, столовой за длинным столом, горничная вызвала его: «К вам приехал кто-то». Валентин Александрович вышел, недолго пробыл в зале — своей мастерской, вернулся довольный, говорит: «Это фон Мекк был, студент. Купил акварель, натурщицу». И он высыпал пригоршню золотых на скатерть. «Удивительно, как кстати приехал. Я как раз думал — откуда денег взять. Ниночка, тебе нужно? Возьми! В самом деле — бери», — и всем и каждому он весело начал раздавать золотые пятирублевики и десятирублевики.

На верхней площадке лестницы, ведущей в комнаты мезонина в квартире Валентина Александровича, мальчики Серовы — Саша и Юра — устроили совместно с одиннадцатилетним сыном профессора Мануилова Котей, теперешним скульптором, теневой театр.

Однажды мальчики обратились ко мне, чтобы я нарисовала и вырезала им для театра лошадь. Я вырезала, и принцип театра меня увлек. Я сделала постановку. Это было в 1905 году во время забастовки в Училище живописи, где я была студенткой, в год Вооруженного восстания в Москве [116].

Мы с Юрой стали мечтать об устройстве в солнечные дни теневого театра на ближайшем к ним Пречистенском бульваре.

Последовал ряд теневых постановок, которые мы показывали в кругу семьи и знакомых: «Разгром Пресни» (сцены бомбежки в Москве фабрики Шмидта и дальнейшей расправы на Пресне, чему мы были свидетелями), «Забастовка в Училище живописи», «Серов звонит в свою квартиру», «Мужичок с ноготок» Некрасова, «Шарики» (последняя сделана была для маленького сына Серовых — Антоши).

Это был театр вырезанных силуэтов, но, кроме того, мы показывали сцены, где тени получались от игры живых людей, облик которых был изменен различными надстройками и наклейками.

Участниками были Юра и я. Валентину Александровичу чрезвычайно нравились наши теневые спектакли. Он приходил смотреть, сидел с начала до конца, часто один, иногда тащил смотреть своих друзей и знакомых, если они приходили к нему в гости в этот вечер.

Его знакомые, впрочем, явно скучали и, по-видимому, досадовали — они пришли не для того, чтобы сидеть в темноте и молчать, но сам он не пропускал ни одного нашего спектакля.

«Ни одного» — я говорю буквально и сознательно, не в качестве обычного словосочетания, а как утверждение того, что каждый раз, когда мы показывали в то время, что он был дома, он подымался по лестнице и смотрел.

Таким образом в квартире Серова на углу Большого Знаменского и Антипьевского переулка, в сооруженном на площадке лестницы «постоянном театре» было то зерно, из которого вырос «Теневой театр Н. Я. и И. С. Ефимовых», открытый для публики в первую годовщину Октября.

Для начала нового дела нужна прежде всего непоколебимая вера в него. Отношение к этому виду театра такого человека, как Серов, имело для меня большое значение.

Не напрасно же впоследствии полюбили театр силуэтов и красноармейцы, когда я делала с ними теневые постановки в одной из московских казарм перед нынешней войной.

Те отдаленные теневые этюды-спектакли в квартире Серовых, опыт которых вошел в 1907 году в изданное Сытиным руководство *, имели свое продолжение с участием Серова же в Париже, о чем скажу в дальнейшем.

---

* А. С. Симонович. «Детский сад». М., изд. И. Д. Сытина, 1917. Среди многочисленных рисунков к моей статье о теневом театре один из силуэтов — лось — сделан был тогда Серовым.

Серов любил все формы народного театра. Он рассказывал о «театре фантошей» [117] в Мюнхене, который усердно посещал и в детстве, и будучи взрослым. Со времени его рассказов о кукольных театрах вкоренилось у меня с детства уважение к театру кукол. На улицах Петербурга и Москвы он засматривался на петрушек. Он оценивал в полной мере остроумие театрального приема этого удивительного народного изобретения. Серов сам замечательно играл разными бибабо в кругу собиравшейся за чайным столом семьи.

Половину жизни я употребила на то, чтобы извлечь из кукольного театра уличных петрушек и теневого то, что из него может быть извлечено, чтобы поставить его на одну ногу с театральным зрелищем вообще [118].

Мать Серова — театральный человек, но она, думается, не приняла бы наших с Ефимовым стараний поднять народную форму театра петрушек: ее лозунгом было противоположное — «насаждение ученой музыки в народ», как она говорила.

А вот Валентин Александрович оценил бы наш театр кукол. Я представляю себе, как он смотрел бы. К тому же он любил животных, любил басни — а это было положено в основу нашего первого репертуара.

«Театр кукол Н. Я. и И. С. Ефимовых» родился лишь через шесть лет после смерти Серова.

Серов обожал игрушки. Остроумные современные и народные национальные.

Не случайно в портрете Веруши Мамонтовой («Девочка с персиками») в уголку на заднем плане стоит щелкун.

Серов не всегда ведь брал обстановку в портрете такой, как она была в жизни.

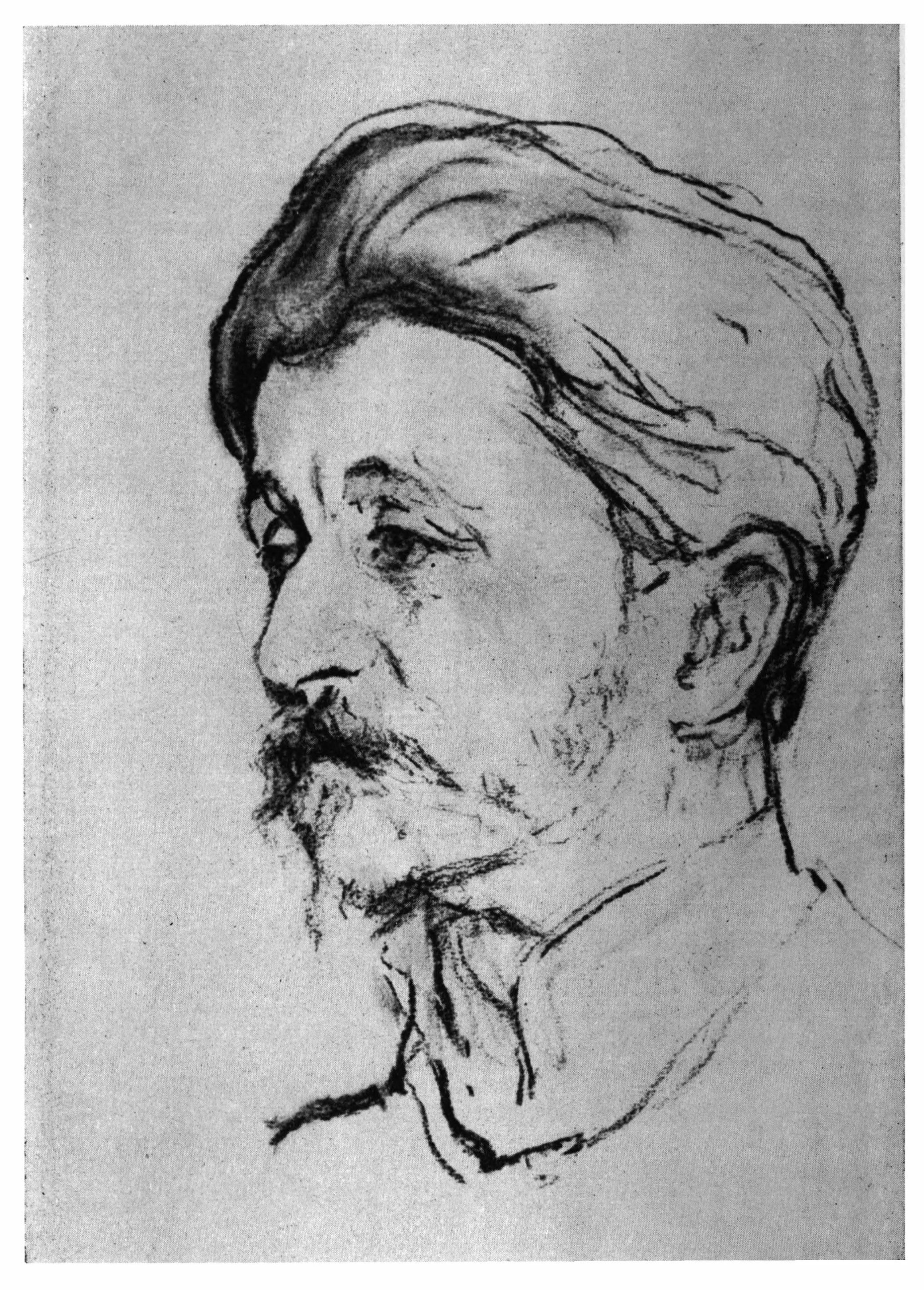
Иногда он устраивал ее сам.

Переставлял вещи, ставил другие, разыскивая их среди обстановки данной квартиры (иногда довольно долго). И происходили анекдоты вроде того, как изо всего нескончаемого множества дорогих вещей в огромном доме одного петербургского сановника выбрал... вытиралку для перьев за ее красный цвет.

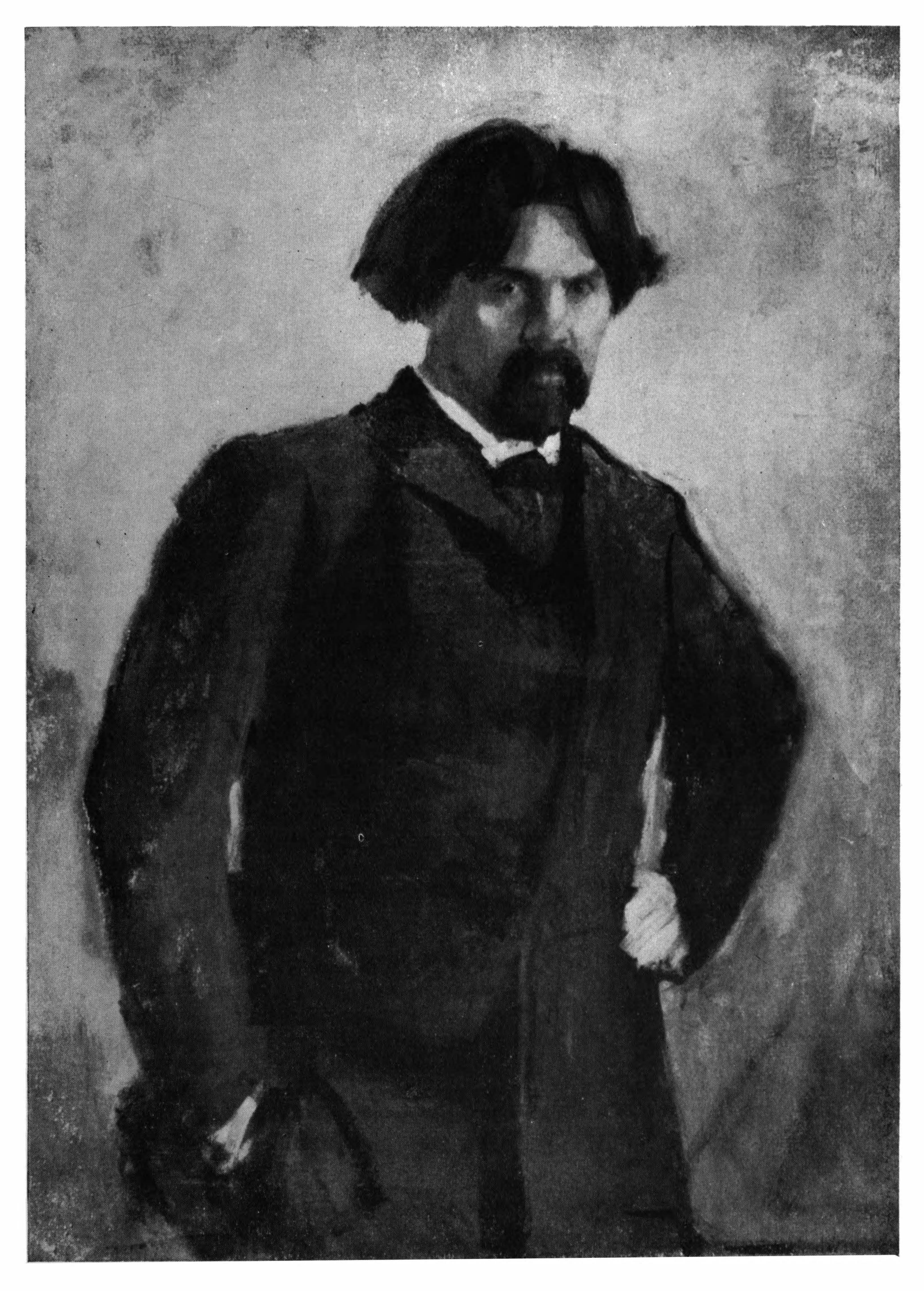
Щелкун в квартире Мамонтова, кроме прямой живописной задачи, говорит еще о том, что Абрамцево соседствует с Сергиевым, где народные резчики делали и гофмановских щелкунов, и живописную китайскую мелочь, и барынь под зонтиком.

Серов привозил из тех мест, где он бывал, характерные для страны и просто понравившиеся ему живописные игрушки.

В столовой Серовых стоял длинный шкаф красного дерева, в котором за стеклом были расставлены привезенные Валентином Александровичем мул в яркой запряжке, черная гондола из Венеции, японская змея, раскланивающийся франтик с прической коком (он снимает цилиндр), лежала копеечная



В. А. Серов. Михаил Александрович Врубель. 1907.



В. А. Серов. Портрет Василия Ивановича Сурикова.

деревянная куколка в розовом платье, были развешаны базарные марионетки в жестяных с тиснением латах — из Милана [119]. И, конечно, ни одной безвкусной вещи не было в этом шкафу.

Возвращусь к теме — друзья Серовых.

Один раз, вечером, Ольга Федоровна и Валентин Александрович взяли меня с собой в гости к Сурикову в Гнездниковский переулок. Его дочери-подростки, Ольга Васильевна и Елена Васильевна, славно хозяйничали, угощали. Общий разговор несколько раз сворачивал на тему, модную в то время, — Дягилев, журнал «Мир искусства», выставка «Мир искусства».

Василий Иванович Суриков не выносил не только самого Дягилева, но имени его не мог слышать спокойно. Он называл его нарочно не иначе, как Дягилёв (ударение на «ё»), и зверски ругал его. Серов, напротив, ценил Дягилева [120]. Однако дружбе между Суриковым и Серовым не мешала и даже тени охлаждения не внесла различная оценка художественных вкусов и личности Дягилева.

Однажды, году в 1901-м, Серов поджидал у себя Дягилева, чтобы везти его к скульптору Анне Семеновне Голубкиной.

На другой день он рассказал, что у Голубкиной отличные новые вещи и что Дягилев пригласил ее участвовать на выставке «Мира искусства» [121].

В мастерскую Голубкиной в Крестовоздвиженском переулке ход был из люка, снизу. Серов и Дягилев составляли в то время блестящую пару. Когда они поднимались в мастерскую, Анна Семеновна, оказывается, мыла пол, закончив большую работу. Голубкина не любила нарушать атмосферу своей мастерской. Не впускала лишнего народа, поэтому предпочитала убирать мастерскую сама. Ведро, подоткнутая юбка, шлепающие тряпки в руках... и петербуржец Дягилев, элегантный, как всякий великосветский театрал, со своей седой прядью в черных волосах...

Работы, которыми Голубкина была тогда приглашена дебютировать на выставке «Мира искусства», были две фигуры, называвшиеся «Огонь» [122]. Но это не самый огонь. Это скульптура для внутренности камина, чтобы стоять у огня: первобытные мужчина и женщина, которые у огня греются. Трепетная, обоснованная тектоническими требованиями деформация.

В то время мало кто понимал художественные замыслы Голубкиной. Основанное на глубоком знании владение формами истолковывалось в банальных туманных выражениях как порочное.

Но не испугались смелой деформации ни Серов, ни Дягилев. Серов любил Анну Семеновну, и она тоже ценила его честный глаз и ум, так сказать, сверхъевропейца. Встречались же они редко. И это очень жаль.

Мне не пришлось присутствовать при встречах Серова с Голубкиной, при их беседах, и, напротив, к сожалению, свидетельницей я была лишь как раз при их размолвке на почве, как Голубкина называла, «генеральства Серова».

А генеральства у Серова на самом деле никогда не было. Это миф, выросший на анекдотах о Серове.

Недоразумение с Голубкиной имеет, мне кажется, много общего с тем, как было с Врубелем, который из друга превратился одно время в человека, страстно не взлюбившего Серова.

Я помню Врубеля, стремительно шагавшего по выставочным залам Таврического дворца («Выставка портретов», устроенная Дягилевым в 1905 году в Петербурге), возбужденного, раскрасневшегося... Он ищет Серова... Знакомые предупреждают Валентина Александровича уйти...

Это Врубель! Всегда мягкий! Серов был случайной мишенью.

Когда у человека раз за разом что-то срывается и он чувствует себя пасынком жизни, а нервная система его подорвана — он склонен видеть вину в том человеке, чья судьба в данный момент представляет контраст, но кто когда-то шел рядом.

Так же у Голубкиной. Занятая ею в искусстве своя особая позиция в те времена была трудной, физически едва одолимой...[123]

Конечно, обиход человека, оцененного современниками, признанного, не таков, как того, кто видит свою оцененность только в будущем...

У Голубкиной много больных мест. Ее впечатлительность из числа тех, которая раз или два в жизни должна была искать успокоения в лечебнице. Только повода достаточно было — не той, какую ей было нужно, расстановки скульптур на выставке «Мира искусства» — и она обвинила Серова.

А то еще, придя рано в утро вернисажа на выставку, она увидела, что полотеры, натирая полы, положили свои тряпки на ее скульптуру...

Серов разговаривал с Голубкиной, не подлаживаясь под ее настроение и под ее тон, как делали многие друзья Анны Семеновны, щадя ее впечатлительность. Стычка была неминуема.

По счастью, и Серов, и Голубкина имели силу преодолеть себя, загладить все, иначе это было бы слишком мучительным воспоминанием для умной Голубкиной, которая выделяла Серова и как художника, и как человека.

В годовщину смерти Валентина Александровича мы возвращались с Донского кладбища[124] вместе с Анной Семеновной, она позвала нас к себе и много, и светло, и замечательно говорила о Серове.

И, в противоположность прежнему, она говорила о скромности Серова. И всплыл рассказ, как Серов однажды, в самом расцвете известности, сказал: «Мне совестно сделалось назначить пятьсот рублей за акварельный портрет. Подумал: как же Коля (его двоюродный брат, тот, которого он когда-то загнал на березу в Ясских) целый день трудится и получает сорок рублей в месяц. А я сразу пятьсот рублей? И сказал — полтораста». Разве генералы от искусства рассуждали так?

Нельзя не сказать здесь, что собственно из-за Голубкиной Серов вышел из Училища живописи, оставил преподавание, хотя это давало постоянную основу его заработка.



В. А. Серов. Лошади на взморье. 1905.

На испортившееся к нему отношение Голубкиной ответом Серова было — горой встать за нее, скульптора, большого русского самобытного скульптора.

Голубкина задумала лепить с учениками в Училище живописи. Кроме возможности пользоваться моделью, ей хотелось, и сильно хотелось — она мечтала об этом — окунуться после провинции, где она тогда жила, снова в студенческую учебную атмосферу. И ей хотелось много и систематически порисовать.

Она советовалась об этом с Ефимовым, и тот сообщил ее желание Серову. Эта мысль показалась Серову правильной. Он видел и для учеников пользу, если с ними рядом будет работать зрелый мастер. Он передал просьбу Анны Семеновны директору, князю Львову. Львов отказал. Горячие доводы Серова не помогли. Кроме канцелярских затруднений, для директора, по-видимому, играла роль революционная настроенность Голубкиной. Тогда Серов подал заявление о выходе из училища, и никакие уговоры огорченного князя не помогли [125].

Львов очень любил Серова. Не только ценил, но любил искренно. Квартиру свою предоставил Валентину Александровичу на все время болезни его и операции.

Но... бывают люди и люди... Когда, услышав о кончине Валентина Александровича, князь Львов прискакал к Серовым, сдерживая слезы, он сказал: «Этого не случилось бы с ним, если бы он не ушел из училища...»

Невольно я покосилась на Серова в гробу...

Было непривычно, что на такие слова он не улыбается...

Ответом на горячность Врубеля был со стороны Серова трогательный портрет с него, сделанный в больнице во время посещения больного друга, уже в 1907 году [126].

В рисунке — бесконечная жалость к Врубелю. Нежная скорбь о гибнущем в расцвете лет великом мастере. Осторожное прикосновение серовской руки к бумаге и — чувствуется даже — гла́за художника к бедному рту, к бедным, уже мало зрячим, когда-то таким пронзительным, глазам.

В 1904 году, когда я держала вступительный экзамен в Училище живописи, ваяния и зодчества, Серов, как он рассказал мне после, «чтобы не оказывать давления на прием своей родственницы», вышел из зала, когда экзаменовали мои работы.

А своего голоса он так совсем и не подавал. Если принять во внимание, что он одобрительно относился к моей работе *, отсутствие голоса Серова на

* Не для того, чтобы «похвастаться», но чтобы не быть голословной: на его отношение к моей живописи указывает то, что в комнате, где он работал, у него, так строго относящегося к тому, что висит на стене, висели мои «Французские прачки», набросок, сделанный мной во французской деревне, который он попросил у меня.

экзамене указывает на его щепетильность, доведенную до болезненной крайности.

Очевидно, грибоедовское «Ну как не порадеть родному человечку» звучало для Серова и пугало его слишком.

Зато, если самобытного, безвестного художника кто-то начинал выдвигать, покупкой ли в галерею, активным ли участием, это был всегда именно Серов.

Достаточно вспомнить Николая Петровича Крымова, Мартироса Сергеевича Сарьяна, Михаила Николаевича Яковлева [127].

В начале забастовки, в декабре 1904 года [128], когда в нашем училище, которое полюбила я безумно, началось брожение, сходки учеников, училище сразу раскололось на два лагеря — учеников и учащих.

Только Серов, сказав на преподавательском училищном совете, что надо узнать поосновательнее, чего хотят студенты и что их волнует, пошел на нашу студенческую сходку.

При этом — деликатность его и его такт проявились тут вовсю — он послал предварительно двух учеников спросить, желают ли студенты, чтобы он пришел.

Ученики вынесли утвердительное мнение, и Серов пришел. Спросил, выслушал требования и ушел.

На ученической сходке следующего дня какой бурей различных мнений отразилось это неожиданное посещение!

Во время двухгодичной забастовки в Училище живописи 1905 и 1906 годов [129] Серов болел душой, что студенты ничего не делают, что им негде работать, и, единственный из преподавателей училища, он развил активность в преодолении создавшегося положения.

Он подыскал помещение (между почтамтом и Меншиковой башней — склады в большом почтамтском дворе; оборудованные, хорошо окрашенные внутри по его плану, они стали уютными). Студенты могли бесплатно работать там, и он сам работал — сделал несколько прекрасных акварелей с натурщиц.

Натурщицы стояли первоклассные. Материально устроено это было «по-серовски». А именно: одна состоятельная дама просила его давать уроки живописи ее дочери. Вместо гонорара себе Серов потребовал, чтобы она оборудовала студию, содержала ее и оплачивала модель [130]. Это позволило дочке ежедневно писать в мастерской, где атмосфера была строго рабочая, в компании художников. Подобным же образом он создал и мастерскую, где-то на Палихе, только эту содержала не одна ученица, а трое «взятых с воли» молодых людей [131].

Такой образ действия — жертвовать на общественное дело свой труд — характерен для Серова, и сейчас, углубившись мыслями в жизнь Валентина

Александровича и в жизнь его матери, начитавшись, с целью проверить даты, писем Валентины Семеновны и писем ее родных — вдруг встал передо мной путь целого рода во всей своей цельности и повседневной живости.

Кажется, я нахожусь в Ясских или на Кирочной, угол Знаменской, в Петербурге и меня окружают люди, действовавшие полвека назад, и дети, что сейчас вокруг, — это не внучки мои, а поколение предыдущее, племянницы, или еще предшествующее — сестры мои, я сама в детстве... Явилось сближение поступков и связь поступков Валентина Александровича с одним событием, имевшим место восемьдесят с лишним лет назад в семье деда со стороны матери.

Магазин на Рождественке (угол Кузнецкого) в Москве, теперь сказали бы — «дом номер шесть», но тогда номера в ходу не были, говорили — «дом Тарлецкого». На вывеске большущий зеленый паровоз с длинной трубою типа времени Стефенсона: тридцать лет назад эту вывеску можно было еще видеть на своем месте.

Однако магазин торгует вещами, не имеющими никакого отношения к паровозам. Стеклянные большие кувшины расставлены на паркетном полу. Помада из тополевых почек и из миндаля, синька листовая и вакса «Самохвал» закупорены в фарфоровые баночки на полках. А паровоз на вывеске изображен потому, что хозяина магазина поразила до глубины души только что открытая железная дорога из Петербурга в Москву. Он даже сам проехал до Подсолнечной с тремя дочерьми — Софьей, Аделаидой и Валентиной.

Хозяева — Семен Яковлевич Бергман и Августина Ка́рловна, урожденная Гудзон, родом из Гамбурга,— приехали в Москву из Польши, где у них была торговля — несчастливая — амбулантная, в фургоне. Все их дети умирали. Выжившие, младшие, родились и выросли в Москве.

С течением времени к торговле помадами прибавилось готовое детское платье, которое тут же в магазине «Паровоз» и шилось.

Две младшие дочери возненавидели магазин. Они стремились к иной, гуманитарной работе, унаследовав эту черту от своего отца, который, в мизерии своей торговой профессии, не имея к ней даже способностей, много времени уделял самообразованию. В торговых складах, при свете огарков, он выучился читать и прочел уйму книг. Целью жизни он ставил теперь дать образование своим детям.

Его жена — ее все побаивались и ее не любили за крутой нрав — работала много, держала в руках дом, страдала от русского неустройства и от убогости жизни. Она мечтала о театрах в Гамбурге, которые в юности видела (на семидесятом году жизни она бросила-таки Москву, мужа, семью, уехала к этим театрам, разочаровалась в них, умерла в одиночестве).

В магазине «Паровоз», в комнате за магазином, кроме кипения котла со снадобьями для помады и стука ступки в руках двух девочек, принимающих участие в чистке миндаля для помады и усердно при этом им лакомящихся, раздается музыка. Кто-то играет на рояле.

В магазин входит покупатель. Он прислушивается и спрашивает, кто играет.

— Это моя младшая дочь, — с гордостью отвечает старик Бергман.

— Можно посмотреть на нее? — и в полутемной комнатушке за магазином посетитель видит крошечную девочку, взобравшуюся на табурет. Маленькие пальчики быстро и уверенно бегают по желтоватым клавишам старого, по случаю купленного для старшего брата фортепьяно.

— Ей надо хорошего учителя, — говорит незнакомец. — Я попрошу, чтобы ее приняли во французский пансион мадам Кнолль, там музыка хорошо поставлена. Я преподаю в пансионе рисование и буду давать за девочку несколько лишних уроков, бесплатно.

И вот Валентина учится, блистает музыкальными выступлениями на пансионных вечерах, выдерживает в шестнадцать лет конкурсный экзамен на единственную стипендию от Московского музыкального общества в Петербургскую консерваторию. Антон Рубинштейн сразу берет ее в свой класс.

Знакомство с композитором Александром Николаевичем Серовым определяет то русло жизни Валентины Семеновны, в котором она изведала столько счастливых взлетов и столько неожиданных падений в глубокие бездны несчастья.

Но образ учителя рисования — Давыдова (брата небезызвестного в те времена московского виолончелиста), дающего четыре года подряд бесплатные уроки в пансионе ради чужого ребенка потому, что ребенок талантлив, — не явил ли он одного из слагаемых того круга идей, к которым тяготели правила жизни Серовых и Симоновичей?

Валентин Александрович платил, быть может, долг судьбе, долг, который, впрочем, уже много раз и Валентина Семеновна, сознательно или не думая об этом, вернула сторицею.

Я видела Валентина Александровича Серова, когда он приехал домой в Москву из Петербурга после 9 января 1905 года. Он имел вид человека, перенесшего тяжелую болезнь или утрату близких. Желтое, бледное лицо с еще более желтыми подтеками под глазами, с какими-то зеленоватыми висками — он был просто страшен, потому что привычный для всех цвет его лица был красный. При этом он явно томился и не находил себе места. Он переходил из одной комнаты в другую, садился, опять вставал, сильно вдыхал воздух, долго смотрел в окно.

Это было началом изменения его характера и его убеждений [132].

Во всей жизни Валентина Александровича комбинируется так или иначе традиция его семьи, его матери, традиция шестидесятых годов с протестом к проявлению этих традиций. В детстве он их впитывал, позднее, в молодости, выказывал к ним явное равнодушие, быть может перекормленный ими сверх меры, а в последние годы жизни идет к ним сам и тогда следует им крепко.



В. А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?» 1905.

Так, в молодых своих годах он подчеркивал, что «не интересуется политикой», что «не выписывает газеты», а «читает какие попадутся», «какие купит кухарка».

Валентин Александрович поддразнивает мать, отмахиваясь от ее общественных интересов. Возьмет да и приляжет поспать, почти демонстративно, на диванчике в комнате, соседней с той, где собирались, чтобы поделиться опытом, созванные Валентиной Семеновной в его квартире те, кто ездил на голод.

Или общественные деятели, московские профессора сойдутся, чтобы устроить собрание Общества взаимопомощи лиц интеллигентных профессий, — под разговор с чаепитием и горами различных бутербродов, которые мы с Ольгой Федоровной наготовили, всхрапнет Валентин Александрович в соседней комнате, и нога его, торчащая с диванчика, может быть видна собравшимся. . .

А несколько лет спустя он выкажет принципиальность, оставившую Валентину Семеновну позади: он планомерно и прямо заявит протест царской семье [133]. Он откажется от самых дорогих ему друзей, в которых увидит тень соглашательства (Шаляпин) [134].

Сходство с матерью было. Оно выступило в конце жизни. Только то, что у Валентины Семеновны носило какой-то стихийный характер, у Валентина Александровича имело организованную форму. Никогда нельзя было не помнить вообще, что он сын Александра Николаевича Серова, человека широкой образованности, острого ума.

Убеждения Валентины Семеновны, окрашенные народничеством, характерным для передовых людей девятнадцатого столетия, выковались у Валентина Александровича в передовые идеи двадцатого века. Выковались из глубины его души, как естественное условие его существования.

В воспитании им детей тоже были черты, про которые можно было сказать, что они велись «по-серовски».

Старший сын попросил денег на постройку яхты (в Финляндии, где на самом берегу моря была дача-мастерская Серова).

— Сделай небольшую модель и покажи мне.

Мальчик сделал. Все было настолько солидно, что в строителя можно было поверить. Валентин Александрович дал денег. Яхта была выполнена двумя старшими мальчиками прекрасно, совершала рейсы в море и всерьез служила всей семье.

Подхожу в своей хронике к последней квартире Серова. После вынужденного отъезда из дома в Большом Знаменском переулке Серовы перебрались в дом Кавригина, на площади Храма Спасителя [135].

Эта квартира была не в духе Серова, и он переехал из нее через год, через два — не помню — в последнюю свою квартиру, в Ваганьковском переулке*, весьма схожую со знаменской[136]. Подряд — зала, гостиная, столовая, спальня. Входная дверь отдельная, с отдельной лестницей. Опять горничная бегает на звонки вниз, и по второй лестнице в кухню, и по третьей в мезонин, в комнаты старших детей.

Внизу, в детской комнатке, имеется еще малышка Наташа, лицом похожая на деда Александра Николаевича.

В столовой и гостиной летает на свободе какая-то длинноносая птичка, садится на рамы картин. В зале роскошный штучный паркет черного и светлого дерева. Тут был однажды маскарад — рядились подросшие дети Серовых и их гости. Бретонец и бретонка в деревянных сабо, привезенных из Франции, рыцарь в блестящих латах, беби, Петрушка с длинным носом...

Юрий Завадский, с густой шевелюрой тогда, и Юрий Серов (друзья, оба актеры театра Вахтангова) напропалую ухаживают за удивительнейшей Наташей М. Польки, вальсы кто-то забористо, талантливо играет...

Валентина Семеновна зашла посмотреть на общее веселье в своей, как всегда, белой косыночке на голове, в черном платье-сарафане. «Это тоже костюм?» — спросил кто-то, в первый раз ее увидевший.

Но вдруг появился веласкезовский гранд. Значительный, картинный, он стоял, крепко опираясь на рапиру. Коричневые усы остро торчат кверху.

Это Серов накинул экспромтом чью-то тальму и так эффектно перекинул ее через плечо, такое перевоплощение сотворил его актерский дар, что это оказалось лучшим из костюмов, хотя костюма-то на самом деле и не было. Даже на голове надет был, кажется, обычный серовский котелок. Но как надет! Миллиметр сдвига — и «гишпанец»!

У меня мало фактических данных, которых во вступлении к книге я обещала держаться, нет эпизодов, чтобы осязаемо передать не знавшим Серова его черту музыкальности.

Но музыка — это настолько неотъемлемая часть души Валентина Александровича, что если нет у меня «трехмерных» изображений для этой части моей хроники, то я дам здесь хотя бы, так сказать, «надписи к картинам».

Валентин Александрович, будучи сыном двух крупных музыкантов, и знал в музыке много, и любил музыку, и привык к ней с детства, как к воздуху.

Его отец писал «Вражью силу», когда у него была уже семья, сын подрастал. Музыканты и студенческая музыкальная молодежь собирались в квартире Серовых услышать в исполнении автора новые части рождающейся оперы.

---

* «Не Ваганьковское кладбище, а Ваганьковский переулок», — сказал Серов горькую остроту извозчику, нанимая его, за несколько дней до кончины.

Александра Николаевича знали лично и ценили мнение его Мейербер, Берлиоз, и не раз в бытность композитора за границей Лист исполнял для него у себя то или другое из своих произведений. Также Берлиоз.

Отец и мать Валентина Александровича посещали Глинку. В Германии — Вагнера, и мальчик с ними [137].

Дома шли разговоры о музыке, все полно было музыки. Она была для Валентина Александровича необходимой атмосферой, в которой он возрос.

В одном из писем своих к Марье Яковлевне, в 1884 году, Валентина Семеновна (она жила тогда в Москве ради репетиций в Большом театре ее оперы «Уриель Акоста») пишет: «Видеть людей мне не хочется, ибо вопрос: «Вы, кажется, первая женщина, написавшая оперу» меня пугает, как Тоню вопрос, почему он не музыкант».

В детстве Валентин Александрович несколько раз принимался учиться играть на рояле, но живопись брала верх, и рояль бросался.

Искусства ревнивы.

В детстве он огорчался, что не играет, и мой отец утешал его, говоря, что уменье, мол, придет к нему позднее (и так выходило, что придет как-то само). Валентин Александрович даже поджидал с надеждой этот волшебный срок.

В зрелом возрасте Валентин Александрович принялся за скрипку. Играл.

То, что он скрипку все же бросил, связано было как-то с его болезнью ушей.

Серов постоянно посещал концерты. Новые течения в музыке не проходили без его внимания. Он ценил Скрябина, который тогда прокладывал себе путь, и трудно прокладывал.

Ценители новой музыки — скрябинисты — должны были отрицать Бетховена... «Когда мы исполняем симфонии Бетховена по нашей обязанности, то мы делаем это с отвращением», — помню, сказал как-то Валентине Семеновне в споре с ней один крупный скрипач, скрябинист, игравший в симфоническом оркестре. О Моцарте просто не полагалось заикаться.

Но Серов был самостоятелен: «А все-таки, когда среди других вещей услышишь Моцарта, — это как живая вода». И нужна была и смелость перед самим собой по тому времени, чтобы сказать так, и, главное, великая объективность.

Да, объективность — основная черта Серова.

В живописи Валентина Александровича нет и не может быть фальши, как не может ее быть в музыкальном произведении.

1908 год. Училище живописи. Мастерская Серова.

Пунцовая от отчаянья, что не выходит изящная натурщица, посаженная Серовым, я сижу на положенной боком табуретке, почти у ног модели.

Сзади, сбоку, поверх — летает, бия каблуками пол, Илья Машков, раздавливая морально и физически — видом архимолодой своей энергии и каблу-

ками, и, если я хоть несколько наклоняюсь вперед или в сторону, я знаю, мне не разогнуться, потому что Машков уже напер на это место.

Он вернулся тогда из-за границы, писал натурщице синие башмаки (черная краска была тогда символом всего устаревшего в живописи) и ярко-зеленые тени (чистая изумрудная зелень).

Серов подошел к нему и, стараясь сдерживать свое волнение перед такой живописью в стенах училища, сказал, веско отчеканивая каждое слово:

— А ведь башмаки черные.

— Они и будут черные,— явно чтобы отвязаться, сказал Машков.

— Поклянитесь, — сказал Серов.

ПАРИЖ
(1909—1911 годы)

Не видеть Серова в Париже значит не совсем Серова знать. Он там был другим. Веселый его дух, легкие черты характера выступали вовсю.

Флегматичность оставалась в России.

Париж — это город, в котором хорошо работается. Потому что там все налажено для работы. И какие мерила в музеях!

Разве можно в Париже не работать выше своего уровня?

Могучий, ароматный воздух океана и полей Франции! Пропитанный вековой культурой Париж!

Какой силой вы наливаете художника! Нет места пассивности. . .

Серов и в России работал много. Но в России работалось со скрипом. Во Франции это был грохот напряжения. Напряжения, обеспечивающего плоды [138].

Париж. 1909 год.

Со скульптором Иваном Семеновичем Ефимовым мы нашли для жилья огромную домовую церковь в монастыре *, за бесценок сдававшемся французским правительством после закона об отобрании недвижимого имущества от церковных конгрегаций.

Наша домовая церковь была двухъярусным залом с колоннами, высоким куполом, с лепными ложами вверху, по размерам похожим на Колонный зал Московского Дома Союзов. И по такому же плану примыкали к нему обширные залы и галереи вокруг.

Иван Семенович предложил Валентину Александровичу, приехавшему в Париж, разделить Шапель (домовую церковь) с нами. Серов сказал: «Никогда ни с кем не жил, но с вами попробую».

Мы шутя говорили, что он «снимает у нас угол» (были арки).

Свою территорию — часть зала, не главного, а примыкавшего к главному, светлую, солнечную — Серов наметил большим соломенным половиком. Окна, огромные, начинающиеся от полу, как вообще окна в Париже, выходили тут в роскошный, густой монастырский сад с каштанами, цветущими не белыми даже цветами, а розовыми.

На серовской половине был мольберт, чертежный стол с наклоном и кровать. И еще: большой стол, устроенный из чертежной доски, лежащей на двух козлах, и табурет с соломенным сидением.

Часто в наших пышных апартаментах мы сидели на полу: не было времени носить табуреты по необозримому помещению; ездили мы там, для сокращения времени, на велосипедах.

Когда Серов получил согласие Иды Рубинштейн — балетной дивы — позировать ему, он, видимо, волновался и был озабочен, как устроить, чтобы сеансы эти протекали с наименьшим злоупотреблением ее великодушным

* Монастырь «Sacré Coeur» около бульвара Инвалидов.

согласием. Он хотел писать ее у себя, в Шапель. Главный зал получал свет из пяти цветных церковных витражей.

В этом огромном, как поле, пространстве, в разноцветном воздухе католической церкви Серов и писал Иду Рубинштейн.

Накануне первого ее визита мы все втроем пошли в Бон-Марше *, и Валентин Александрович купил желто-лимонную толстую скатерть — накрыть сооруженный из чертежных досок и табуретов пьедестал. Тогда же Серов купил себе блузу рабочего (собственно, французского мясника). По-видимому, он задумался о своей внешности, и почему-то эта грубая черная блуза ему понадобилась и его удовлетворяла (хотя он всегда писал без блузы, без фартуков).

Надо сказать, что лицо Иды Рубинштейн было такой безусловной, изумляющей красоты, что кругом все лица вмиг становились кривыми, мясными, расплывшимися — какими бы праздничными до того ни казались.

Серов, надев корявую блузу, в которой стал еще ниже ростом, как бы стремился довести до предела разницу между собой и моделью, подчеркнув, что нет и претензии считать себя человеком одного с нею круга. Ида Рубинштейн была хорошего роста, слишком, говорили, высока для балерины. Поэтому она была своеобразной балериной-актрисой, игравшей переменами поз, обдуманных и выпуклых.

Роли были: Саломеи, Клеопатры, святого Себастьяна в пьесе д'Аннунцио. В «Русском сезоне» в Париже, в 1910 году, она играла главную роль в «Шехеразаде», симфонической сюите Римского-Корсакова, послужившей канвой для хореографической фантазии Дягилева — Фокина, где восточная томность сменяется вихревым танцем оргии, кончающейся кровавой расправой [139].

Парижская знаменитость, Рубинштейн в свой отдых в тот год охотилась в Африке на львов в пустыне, и это легко было вообразить. Но представляется в руке ее тугой лук, а не винчестер, которым она пользовалась, по всей вероятности.

Вот она проходила в сопровождении своей камеристки, которая помогала ей одеваться, по нашему монастырскому дворику, чтобы войти в наш подъезд, а уже в окнах всех четырех этажей были головы любопытных.

Мы задавались вопросом, по какому волшебному сигналу узнавалось ее приближение. Ответом могла служить лишь ее внешность.

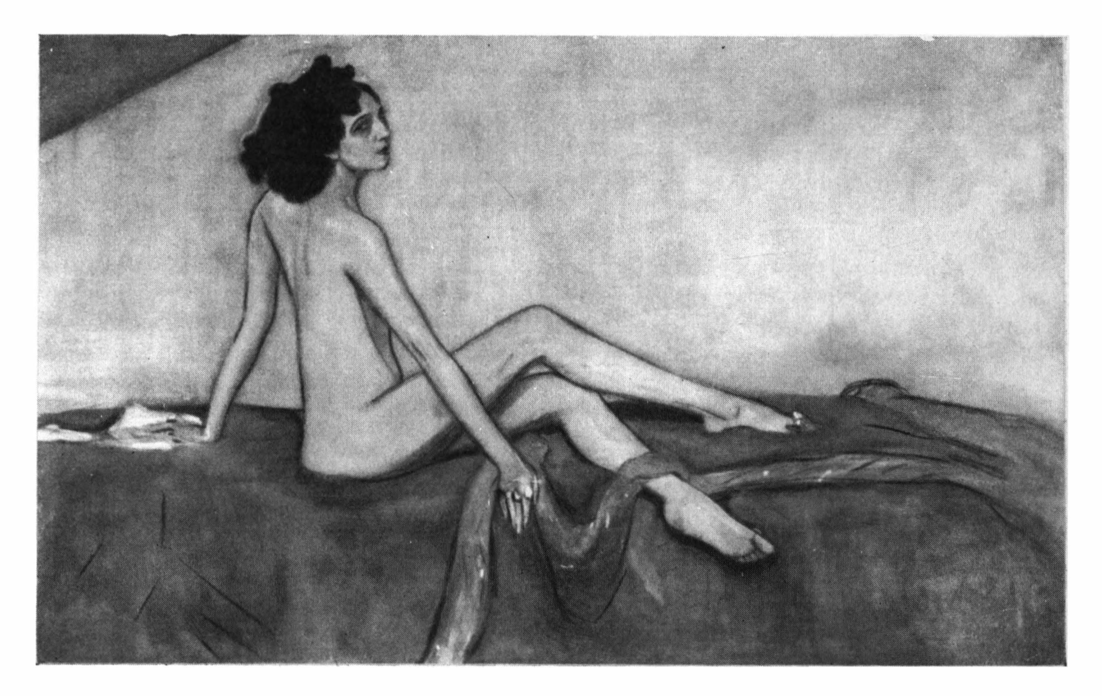
Пожалуй, увидеть ее — это этап в жизни, потому что дается особая возможность судить о том, что такое лицо человека.

Овал лица — как бы начертанный образ без единой помарки счастливым росчерком чьего-то легкого пера, благородная кость носа. И лицо милое, матовое, без румянца, с копной черных кудрей позади.

Современная фигура, а лицо — некоей древней эпохи. Из былинной Индии. Эта-то подлинность и привлекала Серова, потому что она исключала всякую

---

* Большой универсальный магазин в Париже.



В. А. Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910.

мысль о поверхностном, о бутафорском. Серов говорил, что у нее «рот раненой львицы».

Валентин Александрович сговорился с нами, что, когда он будет писать, мы ничем не выдадим своего присутствия, чтобы не нарушать напряжения его работы (она позировала неподолгу).

Не нашуметь было трудновато, тем более, что закрывающихся дверей не было, а резонанс в высоких сводах был чудовищный (упадет листок почтовой бумаги, а шумы долго не умолкают).

Я все-таки стремилась за время его работы сготовить обед, потому что Серов, уже чувствовавший приближение болезни, избегал питаться в ресторане. Я стряпала в соседнем зале, устроившись в одной из ниш.

Однажды я задела крышкой кастрюли о кастрюлю. И замерла от досады! Что я наделала! Такой противный звук! Слишком типичный, чтобы не вызвать всю картину кухонной возни. Мать Серова от этого звука, если бы он послышался во время ее игры, резко повернулась бы и, вероятно, оборвала бы

музыку. Серов попросил, чтобы отныне на время его работы мы совсем уходили из дома. Но таким образом он оставался без еды.

Валентин Александрович хотел писать Рубинштейн красками и начал на холсте. Но потом испугался масляных красок для этой вещи и продолжал работать, решив оставить портрет выполненным на холсте в рисунке. Подцветил перстни на пальцах ног и рук, и зеленый шарф [140].

Зимним утром еще мгла, в тумане серые силуэты высоких домов с узкими балконами окружают узкую светлую щель — небо в этой улице с красным сквозь туман кружочком солнца. На широких тротуарах светятся букеты хризантем, выставляемых каждое утро перед цветочными магазинами. Качаются их курчавые головы, воздух наполнен свежим ароматом. Французы соблюдают внешность своих улиц. Они их любят. Отчасти поэтому и одеваются они хорошо.

В тишине улицы все время как бы оседает дробь бесконечных шагов спешащих, ровно двигающихся пешеходов.

Серов выходит из высоких ворот монастыря с альбомом под мышкой, оживленный, свежий, бодрый, покупает душистую красную розу.

Когда он шел в Лувр — лепить, рисовать греческие примитивы, он покупал всегда — именно всегда — цветок розы и нес по улице часто в зубах.

Кто знал в России серовский облик только суровый или кто сам суров — представьте себе эту ошеломляющую розу в зубах Серова. Она поет, она улыбается за всех, олицетворяя свет в душе, ради которого живет и страдает художник.

Во всем чувствовалось, как совсем особо работается Серову в Париже.

В музей и на выставку, считал он, надо ехать на извозчике, чтобы быть свежим на работе, а не идти пешком.

Тогда, тридцать лет тому назад, были уже такси в Париже, но Серов предпочитал извозчиков, которые еще существовали. В клеенчатых цилиндрах, деревянных башмаках, с длинными бичами, они выстраивались целой вереницей около нашего тротуара, отпускали едва выносимые остроты, от которых начинали спешить еще сильнее те, кто спешил пешком. Если же их нанять, то с недосягаемой высоты своих козел они величественно пустят в ход каретку, запряженную узкогрудой, пепельного цвета, выстриженной лошадью. Позванивая бубенчиком под горлом, бесстрастной рысцой она покатит по асфальту.

«А хорошо — встать утром и пробежаться бы вот так с дудочкой вокруг комнаты ту-ту-ту... Как Карсавина в «Петрушке» [141] обегает сцену», — говорил, и не раз, Валентин Александрович.

«Когда я смотрю вещи Гольбейна, я так и вижу, как он сидел вот эдак, уютно, подпершись ручкой, а другой — рисует себе да рисует... Хорошо бы уметь так-то, спокойно уметь».

Несколько раз за период 1909—1911 годов Серов ездил из России в Париж, из Парижа в Рим, в Россию, в Лондон, опять в Париж, опять в Россию [142].

Как-то мы обсуждали с Иваном Семеновичем нашу одежду.

Серов подошел и сказал: «А у меня: костюм я купил в Лондоне, обувь в Париже, шляпа у меня из Стокгольма, тросточка из Рима. Что еще? Да, пальто парижское, фуфайка вот эта на мне — немецкая. Портмоне итальянское, перочинный ножик — английский. Ножичек хорош».

Накануне одного отъезда из Парижа в Москву Серов пришел из Луврского музея озабоченный и лег на кровать. Он сказал, что предстоит последний сеанс для портрета Анны Васильевны Цетлин [143], «а портрет не выходит».

Он долго отдыхал с тем, чтобы со всей силой произвести решительные изменения.

Молодящаяся пожилая толстая дама, беспредельно богатая, о которой даже Гиршман — московский толстосум и меценат — не без завистливого подобострастия говорил Серову: «Ведь вы теперь все с богачами. . .»

Валентин Александрович на сеанс пошел с видом человека, решившегося на неисполнимое сальто-мортале, сугубо суровый и решительный — или все погублю, или спасу.

И действительно, дерзкими, предельно точными ударами, которые даются крайней сосредоточенностью внимания и сил, он сделал что-то такое, что тощая переносица, неинтересное лицо открылись вечной силой живописного шедевра.

Родственники заказчицы не любили портрета (карикатурность композиции — Серов сделал ее ведь с руками, сложенными, как у Медицейской Венеры, на толстом, забранном в корсет теле), так что после смерти старухи Цетлин серовский портрет, говорят, убрали.

Но она сама, надо ей отдать справедливость, оказывается, ценила портрет, и при ее жизни он висел в их парижской квартире. Может быть, независимо от художественной ценности вещи, она заметила, какую материнскую теплоту в ее обычно холодных глазах он, не без основания, сумел подхватить.

На берегу океана, близ Испании, обнажаются в отлив скалы, как листы лежащей приоткрытой книги, книги извечной и гигантской. Идешь, лучше сказать — пробуешь идти, между листами под невозможным для человеческой устойчивости углом, солнышко тут мирно пригревает, звонко стекают со скал соленые капли только что бывшей тут глубокой воды прилива, пахнет иодом (водорослями), дегтем (от выброшенных пробковых поплавков), перелезешь через упругих медуз, рдеющих лиловым, больших, как купеческие подушки, оставленных убаюкавшим их и отступившим морем, тишина тут и мир счастливые.

Вдруг шум, мощные ритмические грохотания — отдаленные пока, но настойчивые, как начинающаяся физическая боль неотступного приступа

недуга — прилив! И волны, зеленые, в три человеческих роста, прозрачные в своей однобокости, с белым распущенным по верху крылом, катят одна за другой, заливая и затопляя и «книгу», и все кругом, и уже растекаются по песчаному берегу плоские веера из воды с пуховой опушкою пены, каждый раз уползая обратно, но не настолько, как выкатились.

Это окрестности Биаррица, страны басков, где Валентин Александрович писал портрет Марьи Самойловны Цетлин [144], с поднятой рукой, как у Афины.

Осень, ноябрь месяц. Чем глубже в зиму, тем океан делался мрачнее, все более сверхъестественно свирепые посылал свои бури. За километр не подойдешь к нему даже и по высокому берегу. Забьет, обольет колючими брызгами, задушит диким ветром, оглушит пальбой волн о скалы, затянет вихрем в кипящее варево океанского котла. Все дачи давно опустели.

Такая суровая природа совсем уже невыносима богачам. Цетлины, муж и жена, давно должны были быть в Париже, где у них к тому же осталась маленькая дочь [145], но Серов еще не кончил портрета, для которого ведь специально был вызван из Москвы (двадцать тысяч франков). Но ни намека на поторапливание.

Непосредственное обаяние Валентина Александровича было велико. Его боготворили те, кто приходил с ним в соприкосновение. Боготворили, как друга, как доброго гения семьи.

Все трое томились в богатом дворце Цетлинов в Биаррице, осажденные грохотом океана, но что ж поделаешь (еще, еще несколько сеансов), старались развлечься как могли в остающееся от позирования время. Это был все-таки для них яркий кусок жизни, вероятно.

Вечером они катались по окрестностям в своем лимузине, проезжали в близко лежащее Гетари — местечко на самом берегу океана, где проходит железная дорога Париж — Тулуза, в шестнадцати километрах от Пиренеев.

Мы прожили там то лето с Иваном Семеновичем в местном трактире, где по вечерам собирались баски, все в черном, перекинуться в свои басские картишки, громко разговаривая на своем, никому, кроме них, не понятном языке. Днем приходили они сюда играть в мяч, который отбрасывали рукой с искусственным удлинением в виде коровьего языка о каменную, специально для того воздвигнутую стену, или танцевать фанданго [146] так упоительно ритмично и быстро, что можно было бы, конечно, целый день просидеть, следя за их ногами в белых туфельках, просидеть, созерцая, не двинувшись, не моргнув, не дыша.

Серов сказал нам в Париже, вернувшись зимой: «Там у вас теперь торчат только сердитые черные деревья с узловатыми такими руками, — орут на всех». И он сделал несколько быстрых сильных движений боксера с угрожающими кулаками кверху, во все стороны.

Стриженые платаны, под которыми мы обедали, когда они были уютные, густо-зеленые, встали живее живых.



В. А. Серов. Одиссей и Навзикая. 1910.

Лужи соленой тепловатой водицы на плотном песке, оставляемые отходящим два раза в сутки океаном, скалы, вросшие в песок, не они ли, кроме Греции, отразились в серовской «Навзикае»[147], где так светло все: и лужи, и плотный песок, по которому топочут мулы, быстро перебирающие ногами, двигаясь, по-видимому, не быстро, но, однако, головокружительно от движения кипящего рядом моря.

Серов любил празднества.

В Париже всегда в каком-нибудь из его кварталов раскинута ярмарка на месяц, а потом она перебирается в другой район города, настоящая, пестрая, свистящая, шумящая бумажными дудками, пищащая, гремящая карусельной музыкой, сверкающая, хохочущая, калейдоскопически переливающаяся ярмарка.

Мы ходили с Серовым на эти ярмарки в разных районах Парижа. Там ездили на каруселях. То это быки — между рогами сидят компанией, хохочут; то — просто седла висят на длинных веревках. Невинные, когда карусель стоит. Но чуть карусель пойдет — седла разлетаются от центробежной силы ой-ой-ой как серьезно. Правда, есть другая веревка, от седла к ближайшему сзади седоку, — ею можно придерживать чересчур уж взлетевшую под облака визжащую даму, но зато этой же веревкой можно притянуть ее вплотную к себе...

Валентин Александрович любил еще тиры. Они с Ефимовым состояние готовы были просадить, сбивая по тридцать копеек за удар («vingt sous») «свадьбу».

Это — под навесом рядком сидят куклы: жених и невеста, бель мэр, бо пэр (теща и свекор), гости — человек десять. Все в натуральную величину, одетые в человечьи платья, фраки, лифы. Но рожи!!! Живописно в своей мерзостности.

Посетитель берет большущий тяжелый мяч и изо всей силы запускает прямо в физиономию любого из сидящих на свадьбе. Бедной невесте достается, по-видимому, больше всех — ее фата, цветы и белое платье давно покрылись музейной патиной.

Серову всегда хотелось опрокинуть все фигуры, а это не так-то легко. Только при очень ловком и сильном ударе переворачивается фигура на оси (в сиденье) и опрокидывается навзничь, вперед ножками. А то — покачается, покачается и останется сидеть. За удачный удар получаешь право еще раз ударить задаром.

Серов ходил по ярмарке с таким же деловым и приподнятым настроением, как по выставкам. Руки в карманы, наклон всей фигуры вперед — для быстрого хода. Всюду заглянет. Все заметит, отметит...

Русской компанией вчетвером — Валентин Александрович, Иван Семенович, Марья Яковлевна и я — мы съездили осенним пасмурным днем в Шантийи [148], замок, служивший когда-то резиденцией Наполеону. Час езды от Парижа на поезде.

Не ради того мы поехали, что там висят поношенные «треугольная шляпа и серый походный сюртук» Наполеона, и не ради прекрасного парка (собственно, леса с парковыми дорогами), а ради того, что там в залах стены сплошь увешаны рисунками Клуэ.

Да, трудно представить лучшие портретные рисунки... Какое волшебно найденное — единственное — композиционное место занимают они в листе, и не в листе только — в пространстве всего мира. И какие лица! Как будто созданы оттенять один другого.

Серов рассматривал молча.

И шли из замка — тоже молчали.

В совершенно пустынном лесу вдали нам перерезали дорогу два оленя.

Валентин Александрович обратил наше внимание на благородство абсолютно круглого пруда перед дворцом и на то, что на всем берегу его — одна-единственная статуя. Бело-мраморная. Она отражается в пруду на фоне темной листвы белым восклицательным знаком.

И есть о чем восклицать.

Симптомом желания уйти от себя, сбросить с себя прежнего Серова [149] была работа Валентина Александровича над театральным занавесом для «Шехеразады» [150] в дягилевской постановке в Париже [151].

Занавеса этого в России не видели, а между тем эскиз не дает о нем понятия, потому что впечатление от него — оригинальное, собственно, исключительное — связано с его размерами.

Миниатюрами все когда-нибудь любовались в подлинниках. В эскизах Серова оцениваешь то, что у него было силы таланта, добросовестности и вкуса, и любви подойти к ним не с внешней стилевой, а с живой, внутренней их стороны.

Четкость и божественная правда миниатюры — в двенадцать метров длины и столько же высоты — это нечто невиданное, и это зрелище великолепно. Безо всякой размазанности, которая почти неизбежна при перенесении вещи с маленького размера на большой. Четкость инкрустации.

Атмосфера фантастического, бывшего когда-то реальностью, окутывает эту вещь. Поэтому большое горе, что занавес этот в России не был.

Дягилев его не возвратил, хотя таково было условие с Серовым. Правда, по первоначальному соглашению занавес оставался в собственность Дягилеву, за что Серову должно быть предоставлено помещение в Париже для работы и весь материал. На деле помещения никто не подыскивал, Серов бесился, посылал телеграммы; Дягилев в Петербурге отмалчивался, денег не давал. Его уполномоченный в Париже хамил, а время шло.

Валентин Александрович, обозлившись окончательно, решил делать все сам — найти и оплатить огромную мастерскую, помощников, огромный холст, краски, но занавес дать уже Дягилеву лишь напрокат, на заграничный сезон, и обе стороны в этом договорились.

Однако Дягилев в делах презренного металла никогда не был щепетилен... Серов умер... Неизвестно, куда Дягилев дел этот занавес. Да написанный клеевыми красками, теперь он, вероятно, и сильно потрескался, облупился.

Валентин Александрович задолго до работы принялся изучать персидские миниатюры и начал писать эту плоскостную экзотику со страстью, не как декоративную вещь для театра, а пристально, как любимую и кровную мечту. Она совпадала с его тогдашним желанием уйти от повседневности.

Четкой формы гнедые лошади с крашенными киноварью—по-персидски—ногами; водопады, розовые скалы, лани, зеленые попугаи, гепарды — с какой строгостью веселилась серовская рука на полотнищах для самой обширной сцены Парижа. Мы с Ефимовым, по просьбе Серова, подготовляли рисунок на холсте, по эскизу. Собственно, по уговору помогал Иван Семенович, а я уже по своему почину вошла в эту работу [152].

Серов поехал в Рим устраивать свой отдел на Международной художественной выставке, оставив Ивану Семеновичу задание нанести рисунок в большом виде и закончить его вполне так, чтобы по приезде Валентин Александрович мог сразу начать писать [153].

Иван Семенович работал довольно усердно и считал, что все уже готово, но, когда я пошла посмотреть (а до возвращения Серова оставалось два дня), я к ужасу увидела, что лица совсем не нарисованы, а только намечены общим абрисом их места.

Иван Семенович считал, что «Серов сделает как сам захочет».

Однако я предвидела гнев Валентина Александровича, если ему сдать работу в такой стадии, а гнев Серова был вещью страшной, тем более, что редкой. Я начала поскорее врисовывать лица, которых было много, изо всех сил стараясь придать им портретное сходство (с лицами эскиза). А потом, когда вернулся Серов и все было благополучно, я осталась писать, поскольку оказалась спешка.

Иван Семенович шел с утра, я приходила позднее и приносила с собой для всех домашний завтрак, чтобы избавить Валентина Александровича от обеда в случайном ресторане.

Оставались считанные дни до премьеры, а на занавесе были еще большие пространства пустого холста. Ведь Серов выписывал каждое место очень тщательно.

У него много было больших работ гуашью, но все же теперь, в спешке, его волновало то, что клеевые краски, сильно светлея при высыхании, не позволяют писать все в окончательном виде сразу.

Тогда я придумала пробовать краски на горячей печке, которая все время топилась для клея. Краски при прикосновении кисти к горячему железу тут же высыхали.

Мы стали пользоваться этим способом, хотя он тоже был лишь приблизительно верен: краска на горячем железе скипалась слишком быстро. Тяжелые белила не успевали осесть, как при постепенном высыхании, и проба оказывалась светлее, чем потом на месте.

Занавес все же закончили в срок.



В. А. Серов. Эскиз занавеса к балету «Шехеразада». 1910.

Мы оценили его впервые лишь на премьере в Шатле [154]. Он открывался (как второй занавес) на время увертюры — первой части сюиты Римского-Корсакова, довольно длинной, но на занавесе было что рассматривать!

Рой персидских всадников свободно скакал в широком диком пейзаже; из города, высящегося на скале, любовались кавалькадой персидские дамы. И все в театре любовались.

Аплодировали занавесу много. Он был изящен. Музыкален.

Восточная тема занавеса, подсказанная содержанием балета (некий персидский султан едет на охоту; возвратившись, он застанет оргию в своем гареме), трактовка его Серовым с идеальным благородством и глубиной составляла красноречивый контраст с дальнейшим поверхностным и довольно разухабистым пониманием Востока в самом балете в постановке Л. Бакста.

Спектакли русского балета продолжались в Лондоне, — балет был приглашен на празднование коронования нового английского короля. Серов поехал просматривать цикл спектаклей, он получил приглашение на вход в оперу.

Перед отъездом балета кто-то, видя волнение Дягилева и его старание сделать все как можно лучше, сказал ему: «Не старайтесь. Все равно сцену перекроет зрительный зал. В партере будут одни магараджи. Сплошь рубины, изумруды. Будьте уверены — будут смотреть на них, а не на сцену».

Мы получили письмо от Серова из Лондона с описанием украшения зала Оперы [155].

Стены и потолки были, оказывается, убраны фруктами и плодами гигантских размеров (настоящими, конечно): кисти бананов, дыни...

Почему Серов, такой театральный человек, не работал для театра больше, то есть не сделал ни одной постановки?

Может быть, просто не успел. Он любил атмосферу театра, репетиций...

Для театра Серов сделал эскизы декораций к «Юдифи» [156] и наброски декораций для «Рогнеды» [157], опер его отца. Сделал эскиз декорации для оперы «Демон» Бларамберга [158]. Опера шла в Консерватории единожды, году в 1907-м, после смерти автора оперы.

Невысоко зримая подошва зеленой горы уходит вверх под таким счастливо взятым углом, что создается впечатление огромной выси, властно ставящей зрителя среди Кавказских гор.

Можно не подписывать — ясно, что Серов.

И не менее богатая мысль — применить к опере принцип теневого театра. Когда Демон появляется за ложем Тамары, на транспаранте за ним встает гигантская тень крыльев.

Для театра Серов сделал еще эскиз костюма Олоферна (опера «Юдифь») для Шаляпина, по его просьбе [159].

В русской и французской прессе, современной спектаклям русского балета в Париже, о Серове не говорили. Но если Дягилев был сердцем постановок, то Серов — душой их, и для всех — высшим художественным арбитром.

Не помню, за что, но Серов считал себя в денежном долгу у меня и спросил: «Что хочешь: столько-то (не помню сколько) франков или кататься верхом?»

Я сказала: «Конечно, верхом», — не побоялась, что он всегда подшучивал над моей страстью к верховой езде и к лошадям.

Пока они чем-то были заняты с Иваном Семеновичем дома, я, не откладывая, сбегала вместе с трехлетним сыном в манеж, в котором когда-то рисовала, заказала лошадей получше на завтра, устроила у кого оставить на несколько часов сына.

Тогда Серов пошел в Бон-Марше купить коричневой кожи краги для этого случая. Он любил верховую езду и ездил отлично.

Той зимой мы часто созерцали из окон своего монастыря проезжавших раненько утром по улице верхом старого генерала с дочерью, изящной и еще более стройной на лошади в амазонке, с наивным черным бантом под затылком, под маленькой шляпкой.

Как мы впивались глазами и в лошадей, и в седоков и как завидовали!

Они проезжали по всем правилам корректного верхового искусства, регулярно выполняя какую-то программу своего устоявшегося европейского дня.

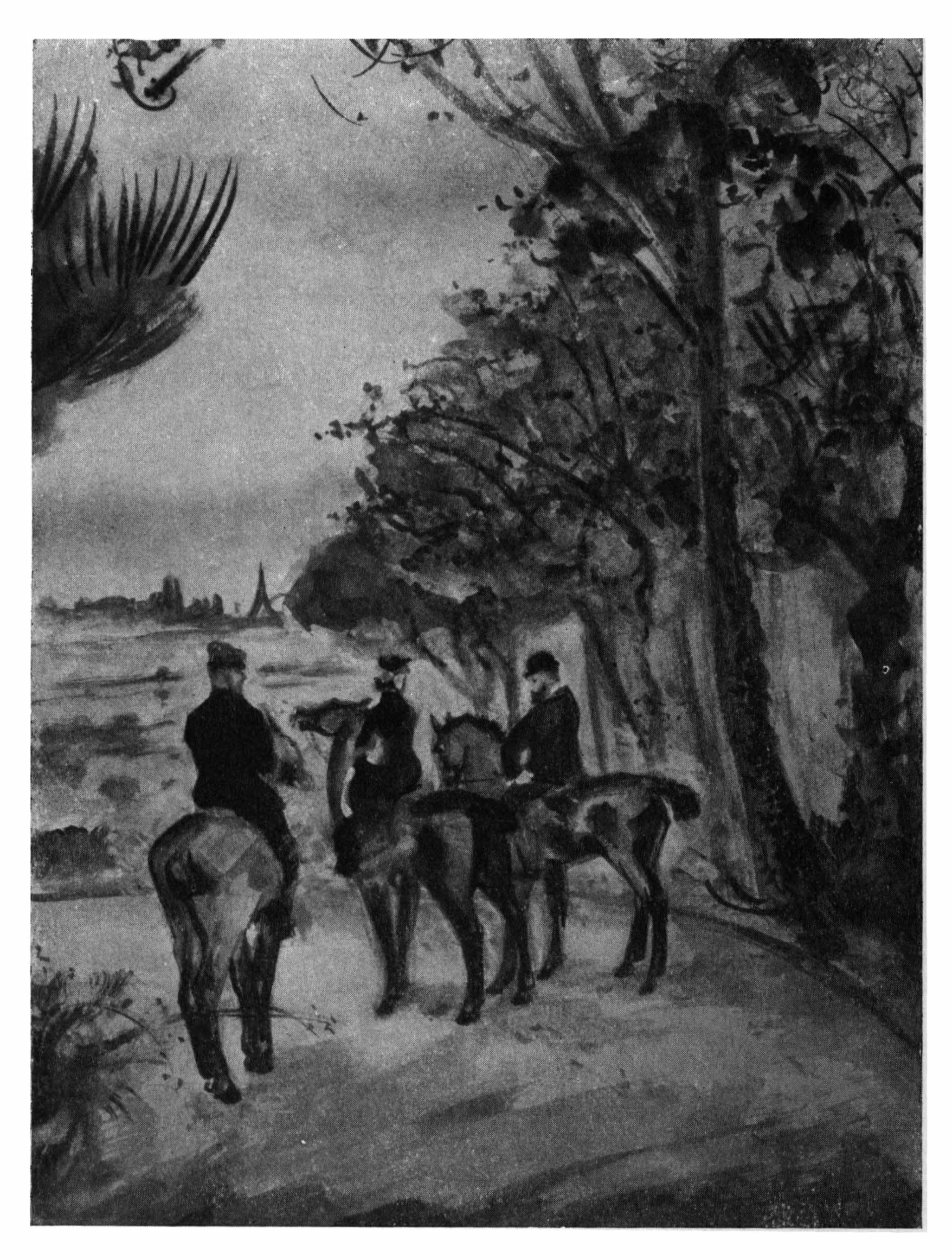
В Лондоне видеть амазонку, джентльмена верхом — не редкость. В Париже я видела впервые.

И с каким торжеством в душе мы сами чинно проехали по улицам Парижа, по его площадям, то пустынным, то запруженным пестрым народом, и как весело по парку Буа-де-Булонь отбивали дробь рысью трех веселых, как у генерала с его дочкой, верховых французских лошадей, выстриженных и потому весьма аккуратно выглядевших.

Мы в Домотканове не раз ездили с Серовым верхом, скакали по лесным дорогам, по кустам, по извилистым тропинкам. Воображаешь себя казаком или амазонкой с английской гравюры — в зависимости от того, мужское или дамское седло и есть ли таковые. Гонялись вперегонки по какому-нибудь выкошенному лугу. Валентин Александрович старался сшибить нас с лошади своей тростью, которая всегда заменяла ему стек. Приходилось отворять и затворять ворота, «развирать», а когда все проедут — «завирать» жерди полевых затворов...

Здесь совсем иное дело. Манежные лошади. Смотришь на длинные узкие улицы Парижа, которые столько раз преодолевались пешком с ящиком красок; усталая, смотришь на эти же места вдруг с высоты лошади и ничем себя не воображаешь, потому что лучше не выдумаешь: наработались — и фантастически отдыхаем в понимающей друг друга компании, вдыхая аромат лошадей, похрустывая седлами. Это счастье — столь же простое, сколь безмерное.

Серов, всегда наблюдательный и отмечавший смешное в беглых чертах улицы, заметил, что наши лошадки, когда давали им волю, в аллеях



Н. Я. Симонович-Ефимова. В. А. Серов, И. С. Ефимов и Н. Я. Симонович-Ефимова в Париже.

с особенно красивым видом на Париж, в парке останавливались и, постояв несколько мгновений — столько, сколько надо, чтобы седоки полюбовались,— сами трогались дальше.

Валентин Александрович положил передо мною два рисунка — конские портреты, только что им сделанные: «Что скажешь? Кажется, кончил».

Прелестные вещи. Я сказала, пораженная новым его мастерством и новой доделанностью: «Это за-ме-ча-тельно». Посмотрев еще, я прибавила из добросовестности, потому что я это подумывала по тем временам: «Иногда все-таки у тебя так верно, так верно, что каждая черта как-будто пригвождена к своему месту. Людям не пошевельнуться».

Не меняя позы, Валентин Александрович медленно перевел на меня одни глаза — он стоял вполоборота. Его заинтересовало это впечатление, и мы стали говорить о рисунках Клуэ и о могучих и таких легких рисунках Родена.

Раз приехал Валентин Александрович с Ольгой Федоровной во Францию навестить сына Антошу, жившего па суровом берегу Ламанша в Берке в костном санатории; потом он собирался отправиться с ней вместе в Рим на Международную выставку, где было много его вещей [160]. Серовы съездили тогда и к Марье Яковлевне во французскую деревню познакомиться наконец с ее семьей и повидать портрет с букетиком настурций. Уже более пятнадцати лет не видал автор этой своей вещи, на которой изображена Марья Яковлевна — «Девушка, освещенная солнцем». И на этом портрете она опять освещена солнцем, только солнце теперь позади нее, и светятся пушистые контуры лица и головы.

Портрет висел в уютной французской гостиной Львовых, чрезвычайно праздничный и русский.

Во Франции удивительно компактно размещаются в пространстве характеры местностей. Отъедешь от Парижа на два часа, а уже глушь такая, такая объемистая природа, тишина и грандиозность, люди — такие дети природы, со своими древними наречиями, не понятными для парижан, точно ты уехал на трое суток пути. Сомневаешься: города — на этой планете?

Вкрапленные в горячие поля спелой желтой пшеницы красные маки (вместо наших васильков во ржи) — эти сургучные пятнышки, повисшие на разных уровнях, — само олицетворение жаркого лета. Какое глубокое и мирное счастье.

Среди клевера — яблони, тополя, на расстояниях вроде телеграфных столбов, только уходящие куда-то вкось, в глубину полей; белые дороги, на холм лезущие или с холма спускающиеся; мерно прохлопают там огромные подковы огромной нормандской лошади с высоким хомутом; выкатится осел, черный с белым храпом, как бы толкаемый сам, такой старательный, двух-

Н. Я. Симонович-Ефимова. На ослике в Париже. Силуэт. 1909.



колесной объемистой тележкой, которую — это глазами видишь, но ощущение того не говорит — он везет; тележку возглавляет толстая крестьянка в платье черном, несмотря на жару. В соломенной шляпе сороковых годов прошлого столетия с прижатыми к ушам большими полями и с черными бархатными лентами, она спокойно сидит на стуле, поставленном на тележку. Если начнет моросить дождик, она раскроет над собой огромный черный зонт и, не изменяя гордой посадки, прохрустит гравием по всей длинной дороге с горки на горку.

Минует старик, с глазами пронзительными, как у гудоновского Вольтера, весело поздоровается. К спине у него привязан белый хлеб, имеющий форму огромной баранки.

За холмами вдруг вдали заплата на небе — замок XI века, верстах в пяти. Его начинил когда-то порохом французский король и взорвал, одолев последнего сопротивлявшегося в нем вассала, но стены так толсты и крепки, что только потолки во всех этажах вышиблись, а средняя башня и четыре по углам стен остались поражать разевающих на них рот от удивления людей XX века своим камнем, камнем среди пустыря.

Лечебница, в которой муж Марьи Яковлевны, Львов, был доктором, помещалась в монастыре Раннего Возрождения, связанном когда-то подземным ходом с этим замком. Серокаменные постройки монастыря окружены лесом гигантских буков.

Насколько монастырь со своими обитателями — душевнобольными, стучащими сабо, являет картину густой реальности, очень организованной, настолько в лесу нельзя отделаться от впечатления миража. Без даты. Без адреса. Толстые слоновые ноги — необхватные стволы буков, светло-серые и гладкие, без сучков — смыкаются под небесами огромными кронами и пропускают свет солнца профильтрованным сквозь мелкую свою листву, притушенным, не дающим ни света, ни теней, на вековое скопление розовых сухих листьев, среди которых нет ни единой травинки. Человек кажется тут букашкой.

Французскую деревню Серов никогда не изображал. Вот осленка Серовы чуть было не увезли от Львовых, как когда-то теленка от Мамонтовых, — пушистый шарик с невинными глазками. Его привели в гостиную, и Серовы, оба, влюбились в него, как дети в игрушку, и с трудом расстались с мыслью взять его с собой в Россию.

В Берке Валентин Александрович нарисовал доктора санатория, хирурга Менар (рисунок подарил доктору), и хозяйку санатория, носатую, интересную брюнетку мадам Корню [161].

Серов любил веселье и любил маскарад.

Вот он приехал как-то в Париж ранней весной, в апреле, в то время, когда там бывает ежегодный (говорят, со времени средневековья) цеховой бал художников. Традиция и нравы «катзар»*, пришедшие из другой эпохи, теперь для нас необычны. Древняя вакханалия в тот день оживает широко и весело. Все позволено. Это бал костюмированный. Костюмы должны быть не «прокатными костюмами», а остроумно выдуманными.

В тот год тема была «Средние века». Серов оделся палачом. На это его натолкнули его домашние суконные туфли. Он обратил внимание, что они совершенно средневекового фасона.

Кожаные коричневые краги, оставшиеся от верховой езды, он надел на руки.

Стало получаться.

Тогда он сделал рубаху из моего красного кашемирового купального костюма и повесил за пояс толстую свернутую веревку и огромный ключ от главного входа в нашу Шапель.

Нужен был еще колпак на голову. Пошли в Бон-Марше, которое было от нас в соседней улице, купить чулок «на самую толстую даму» — для колпака. Сначала все не было, но, когда Иван Семенович сказал, что это для «катзар», продавцы необыкновенно оживились и сразу принесли как раз то, что было нужно.

---

* *«Катзар»* — так автор передает французское «Bal de quatre arts», то есть «бал четырех искусств». — *Прим. ред.*

Так как мы делали все в последнюю минуту, не придавая значения приходу на бал вовремя — приходу с нашей колонной (студией, где у нас было знакомство и где мы получили билеты), то по приходе нам сказали: «Вот сюда», — и втолкнули в дверь (не в ту, в которую мы вошли).

Мы ожидали очутиться в людном зале, и вдруг... что это? Опять та же самая улица.

Это был ловкий прием отделываться «от посторонних».

Серов подошел опять, назвал себя, показал свою французскую визитную карточку — ничто не помогало.

Помрачнел Валентин Александрович, у себя на родине он давно отвык от смешивания его со всей массой безымянных.

Да и глупо — одевались весело, а теперь уходить? И заплатили порядочно за билеты...

Опять попробовали сунуться.

Тогда меня протолкнули в заветную дверь в зал (женщин охотно впускали), а их двоих опять повернули было, но потом страж-художник сказал: «Впустим, они хорошо одеты».

Зал гигантский. Народу — море.

Еще до прихода моих спутников я обратила внимание на кружком сидящих на полу худощавых людей с длинными бородами. Они «одеты» были в нарисованные пастелью кирпичи, намеченные местами на их смуглой коже. Изображали они средневековую облупившуюся стенную фреску. Похоже.

Ни единой нитки на них надето не было. Но на голове — металлические нимбы.

Огромный лепленный козел стоит, вызолоченный, украшенный виноградом. Ефимов только подумать успел, кто, если не он, мог сделать такого веселого козла, как кто-то рядом сказал, что козла специально для этого маскарада слепил Бурдель.

Началась процессия. Несли открытый триптих. Очень красивая натурщица изображала на нем Еву (типа Мемлинга).

Натурщиц на балу присутствовало много. Им-то быть голыми не удивительно; тут были исключительно безукоризненно сложенные девушки, и это придавало благородный вид балу.

Потом все это танцевало, потом кушало — покупали приготовленные корзины с целым ужином и вином. Шум, веселье. Бутылки, корзины летали в воздухе над головами — так их приходилось передавать, потому что сидели на полу и очень тесно. Сцены самые экстравагантные, неслыханные-невиданные (если не считать полотен Рубенса).

Удивительно, что при дозволенности всего, нет грубости, абсолютно нет и тени насилия, даже назойливости. Таковы французы. В танцах, которые начались после ужина, получаешь предложения самые исключительные, но не так уж невозможно отклонить их.

Полицейские — в вестибюле; появляться в зал им запрещено.

Усатые, толпясь в своих пелеринах, они развлекаются тоже, как могут.

Я тихонько спросила у одного, где уборная. «Вот сюда, дитя мое», — и втолкнул меня в мужскую уборную.

Но ведь это полисмен. И ведь одета-то я была мальчиком.

К утру, когда парижское небо стало палево-бело-фарфоровым и появились очертания дремлющих домов с их линиями окон, пролинованных часто-часто планками ставень-жалюзи, вся масса костюмированных вывалилась на улицу.

Сквозь стекла глядят обыватели, вскочившие с постели в ночных рубашках.

Тут примкнули новые ряженые, те, что с вечера не могли войти в зал. Их сейчас же отличишь, потому что они в свежих костюмах, чистенькие.

Вылезшие же из зала — бледные, зеленые, исхудавшие, в изодранных костюмах (у кого они были).

Идут длинной шумной рекой по улицам, к Академии художеств. По дороге трое залезли на золотую лошадь памятника Жанны д'Арк и сели сзади и спереди золотой девы.

Полицейские не трогают (им приказ), хотя смотрят озабоченно, ибо золотая лошадь покачнулась на своих двух ногах, которыми держится на цоколе.

Многие едут на такси. Целая вереница автомобилей, едут поэтому тихо.

Толпа разъединила меня с моими спутниками. Устав идти, я встала на подножку одного из открытых автомобилей, где сидела компания довольно легкомысленно одетых дяденек. Потом я перебралась внутрь, потому что компания оказалась «радушной».

Когда мы ехали через мост, Серов с Иваном Семеновичем как раз подходили по набережной Сены; вдруг Серов увидел меня в отражении реки, среди вереницы перевернутых вниз седоками автомобилей, на фоне неба. Зоркий человек!..

Он со смехом указал на меня Ивану Семеновичу, который на сей раз проникся снисходительностью по меньшей мере парижского полисмена.

Мы встретились втроем около академии, где народу осталось уже меньше — только самые рьяные. Студенты устроили кошачий концерт под окном нелюбимого профессора. Кто-то сел на трубу фонтана во дворе академии. Кто-то пустил фонтан, и сидевший продолжал сидеть, хотя весь намок.

Натурщица стала всерьез промывать в фонтане длинные черные свои волосы, а было утро более чем свежее.

Между тем, Париж — ранний город — ожил, и мы спохватились — как-то пройдем — солидные жильцы — мимо монастырской консьержки? Серов с крагами на руках, в красном костюме...

Ничего, как-то проскользнули.

Несколько дней после того ходили как в пьяном угаре. Оказывается, если трудновато было перестроить свою психику в сторону «катзар», то обратно — еще труднее. Иначе ощущаешь мир людей.

Часть моего письма из Парижа племянницам (если бы через тридцать пять лет не обнаружилось письмо случайно, я не вспомнила бы этого эпизода) [162].

...У нас с Валентином Александровичем вышла ужасно глупая история: он раз был у нас здесь *, и я показала свои тени, новые, которые здесь делаю: лошади парижские. Поговорили о лошадях, и он сообщил мне одно наблюдение свое над тяжеловозами, которое мне интересно было узнать.

Потом он вдруг прибавил: «Вот все учи вас, да учи!»

Это было некстати, так как мы говорили по-товарищески. Кроме того, мне надоело, что меня считают ученицей, и ведь я добивалась в лошадях самостоятельно — одним словом, эта фраза его меня взорвала, и я брякнула в сердцах первое, что попалось на язык, а именно: «Ничего не учи, а в лошадях я может быть не меньше твоего понимаю» (вот что значит — на больное место попал... и вот что значит, иметь язык, не согласующийся с тем, что на душе, а ляпающий, когда впопыхах, случайные слова; «неточные слова приносят вред ушам», греческий философ сказал... и правда).

Сорвав свою злость, совсем перестала злиться.

Но тогда он рассердился и сказал, между прочим: «Ты только что поступила к Матиссу, а уже как *обнаглела*».

Тогда я рассердилась... <мы> ничего больше не говорили, и он ушел дружески.

Но на следующий день и другие он все еще это помнил, и начал на меня сердиться все больше и больше — говорит «я ему сделала больно, он ко мне всегда хорошо относился, а я на него рассердилась, что он огорчен и не может забыть».

На четвертый день он вызвал меня на дуэль (кистями)! Нарисовать тяжеловоза, и кто лучше их знает — пусть Иван Семенович будет судьей.

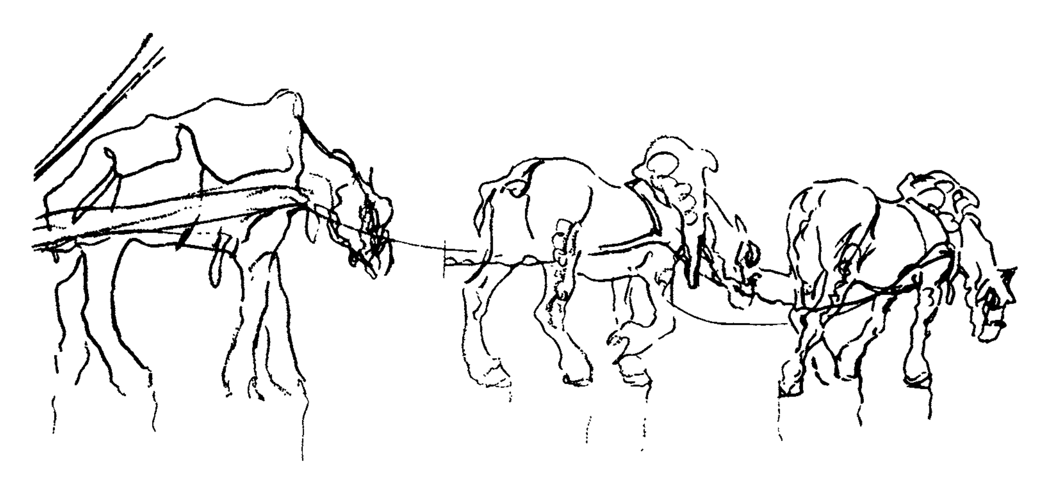
Я, конечно, согласилась, хотя это ужасно глупо, нечего было принимать слова буквально, что я не хуже него рисую.

Сперва рисовали дома. Потом он изменил условие: в среду, в 8 часов вечера рисовать у него в Шапель — Иван Семенович будет сидеть посередине. Ладно. Все три дня до среды я была как в лихорадке. Упражняться некогда, так я на улице, идя в мастерскую, глядела и старалась запомнить лошадей, до головокружения. Раз шла за двумя такими и чуть не провалилась в метро.

Наконец вчера вечером попросила мадам Бовэ уложить вместо меня Адриана, так как В<алентин> А<лександрович> сказал ровно в 8 часов, без опоздания.

---

* Я жила в тот месяц не в Шапель, а в пансионе с маленьким сыном.



В. А. Серов. Парижские лошади. 1909.

Пришли с Иваном Семеновичем.
В Шапель пусто и темно.
Мы в ожидании дуэли, и страшно.
Потом пришел В<алентин> А<лександрович> и сказал, что забыл, что сегодня должен идти к заказчику одному, что у него нарисовано, а чтобы я рисовала одна.

Тьма у них страшная — зажгли 5 свечей и стала в углу рисовать.

Потом пришел Борис Дмитриевич *, и они с Иваном Семеновичем ходили по Шапель, в темноте и холоде.

В 11 часов пришли домой — Адриан уже ворочался, и до 3 часов куралесил, — потому, что не я укладывала.

Я хотела, когда кончила рисовать, — поглядеть Тошин рисунок — ужасно интересно, но Иван Семенович не позволил. Я еще не видела, как он сделал, конечно, лучше. Вечером пойду. Мы теперь с Тошей объяснились, вчера я зашла после Матисса и опоздала к обеду в пансионе на полтора часа! ! .

У нас на столе стоит отличный рисунок Серова — три тяжеловоза, профиль.

Это и есть тот дуэльный рисунок.

Лист серого картона с написанными на нем масляной краской двумя тяжеловозами, надвигающимися, в синих хомутах, с большой красной кистью на лбу переднего, бодрого жеребца — это мой выстрел [163].

---

* Один из братьев Владимира Дмитриевича Дервиза.

Результат дуэли, диагноз ран — таков: по признанию Серова и Ивана Семеновича, лучший рисунок бесспорно — Валентина Александровича, но изобразительный способ Серов признал больше подходящим к теме — мой.

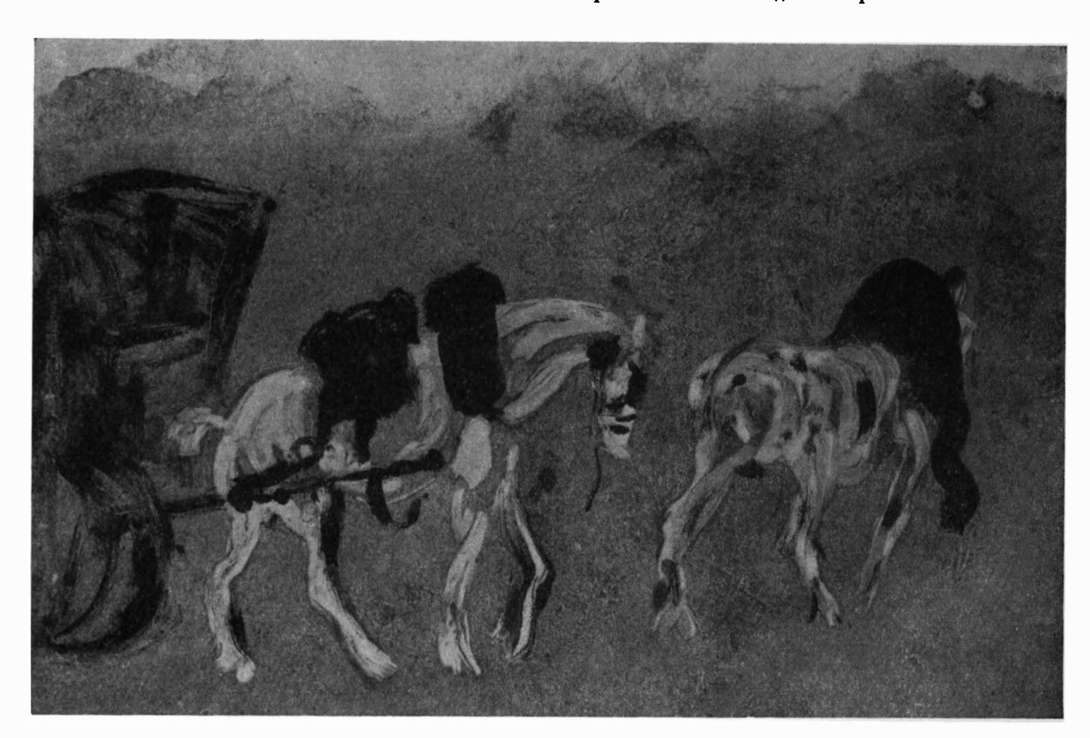
После смерти Серова Ольга Федоровна предложила нам выбрать себе что нам хочется из его картин. Иван Семенович решил взять не живопись, а рисунок, и именно этот.

То, из-за чего загорелся наш спор, первоначально сообщенное им наблюдение, о котором говорится в начале моего письма, отлично он выразил и запечатлел в этом рисунке: задняя нога французского тяжеловоза в момент, когда при шаге остается позади, каждый раз сильно заворачивается копытом внутрь. Другие лошади не делают ничего подобного. Раз это заметишь — смешно смотреть, так на каждом шаге аккуратнейшим образом каждый французский Норман или Бланше исполняет свою миссию, и начинаешь понимать крепость до неподвижности его связок, компактность мускулатуры.

Может показаться: странный, случайный инцидент... семейная история... не следовало бы и писать... Нет, это не случайность. Тут обнаружилось внутреннее состояние Серова того времени.

Уже давно примитивистский соблазн гулял по свету.

Н. Я. Симонович-Ефимова. Лошади в Париже. 1909.



Когда в Москве один только Машков рисовал натурщице «ярко-зеленые подмышки», Серов был крепок на своих ногах. Но после произошло многое.

Желание яркой, эффектной живописи становилось всеобщим.

Сергей Иванович Щукин — меценат, делающий погоду, спрягает имя Матисса с именами Ван-Гога, Гогена, которыми увесил, впервые для Москвы, стены своей столовой.

Я помню, как Серов, взяв и меня с собою к Щукину, с интересом и удовольствием в первый раз смотрел Гогена. Про одну вещь он сказал: «Тут есть путешествие».

Но постепенно многие заподражали (поверхностно, конечно) Матиссу — это было еще проще, чем подражать перед этим пуантелистам.

Уже любимые ученики Серова стали проклинать «серовское на них влияние». Он действительно увидал массовое увлечение модой подступившим к горлу — и на какой срок это наваждение? И на срок ли?

Не случайно у него вырвалось в споре со мной в качестве укора «поступила к Матиссу... обнаглела...»

В своем письме к жене 20 ноября 1909 года (я прочла его уже напечатанным) тоже, оказывается, он упомянул случай с дуэлью.

> ...Бывал, завтракал одно время у Ниночки. Но как-то зашел у нас с Ниной разговор о лошадях, и я со своим фамильярным тоном указал на одну характерную вещь во французских тяжеловозах и прибавил — «ну вот, учи вас тут» — а она: «ну уж насчет лошадей меня ты не учи» — а, каково? а мой престиж лошадиный? — я вызвал ее на дуэль — а именно послезавтра мы должны в присутствии Ивана Семеновича, судьи — нарисовать в час времени группу здешних лошадей — готовлюсь.
>
> Твой В. С.
>
> Да, да, авторитет наш пал... [164]

Состояние Серова осложнялось тем, что он действительно поколебался [165].

В том же письме к жене он пишет в начале: «Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство — но все же радости не дает — и странно, все другое зато делается чем-то скучным — тут можно попризадуматься».

Он усомнился. Он задумался...

Он вдруг увидел, что правда есть и в другом — Ван-Гог, рисунки Родена, он вспомнил, как долго бился с баснями, так и не найдя для себя решения их графического языка.

Творчество его вдохновлялось теперь иными, чем прежде, мотивами. «Похищение Европы» (живопись и скульптура) [166], «Диана и Актеон» (эскиз стенной росписи) [167], «Персидская охота» (занавес для «Шехеразады»), «Навзикая и Одиссей» (станковая живопись) [168].

Пути к этим мотивам должны быть иные, чем прежние, ему привычные.



В. А. С е р о в. Похищение Европы. 1910.

Когда-то, еще в 1893 году, то есть восемнадцатью годами раньше, задумав в Крыму написать Ифигению, он приводит на берег моря знакомую даму, и та ему позирует в белом платье, сидя на камне, и от той дамы исходит дух «дачницы» — не Ифигении. . . и картина дальше первого наброска не пошла, не могла пойти [169].

Его поездка в Грецию [170] показала ему новый мир формы, стиля, ощущения мира. . .

А Серов, составляя противоположность художникам, ради моды меняющим манеру письма, не легко относился к стилю. И с яростной энергией он стал тогда работать над собой, чтобы перешагнуть через некоторые черты, которые в нем воспитало его время. Или лучше сказать, чтобы найти то, чего его время в нем не воспитало, не могло воспитать.

Но перешагивал он по-серовски — не принимая результатов работы других, а с добросовестностью человека, привыкшего отвечать целиком за свои дела.

Он стал ежедневно рисовать и лепить в залах с греческой архаикой Луврского музея в Париже и рисовать обнаженную модель иначе, чем он рисовал раньше.

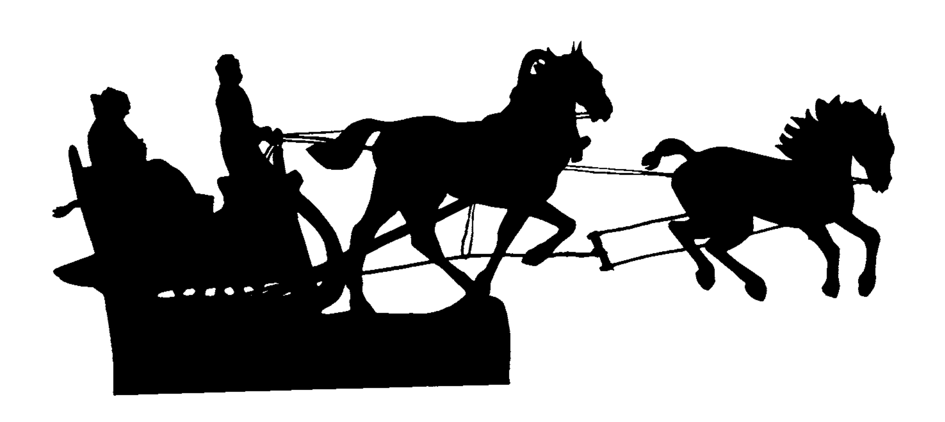
Для этого каждый вечер Серов ходил на кроки к Коларосси [171], в мастерскую на улице Notre Dame des Champs, где собирался мир художественной молодежи, для четырех набросков по получасу с обнаженной модели.

И вот то и дело слышно было в абсолютной рабочей тишине многолюдной мастерской, как Серов вырывает листы из альбома. Трах! . .

Выходя, он сминал их в большой комок и бросал под воротами. В альбоме оставался небольшой процент рисунков, которых все же очень много.

Ефимов сказал ему однажды:

Н. Я. Симонович-Ефимова. Катанье на санях. Силуэт. Около 1907 г.



— Вы бросаете кредитные билеты. Ведь вы знаменитость — подниму г.

— Ну какая я здесь знаменитость, — он ответил. — Да и вообще, знаете, есть такой табак — «выше среднего». Вот я такой табак, не больше. — Глубокая его скромность это говорила, облеченная, по тому времени, горечью и серовским сарказмом над собой.

Я обещала продолжение этюдов теневого театра. В Шапель. Парижские темы — тяжеловозы, омнибусы Парижа того времени.

Только сами французы маленькие. Все предметы, которые они создают, огромны.

Воз сена: в третьем этаже темно делается, когда он проезжает мимо (а на возу собачка лает).

Темным горизонтально прочерчены жалюзи на окнах серых домов, разглаживая дома в одну плоскость. Розоватое сквозь туман солнце. . . Вот вереница извозчичьих кареток едет, в одной — Серов с вокзала. Чемодан на передке у коше. Профиль Серова, похожий на тициановского Франциска I.

Кюре слезает с империала омнибуса.

На теневом экране все это очень передавало Париж с его тонущими зимою в белом тумане фигурами и частично вошло впоследствии в постановку «Приключение на улице Парижа», заказанную мне в 1916 году Балиевым для «Летучей мыши» [172].

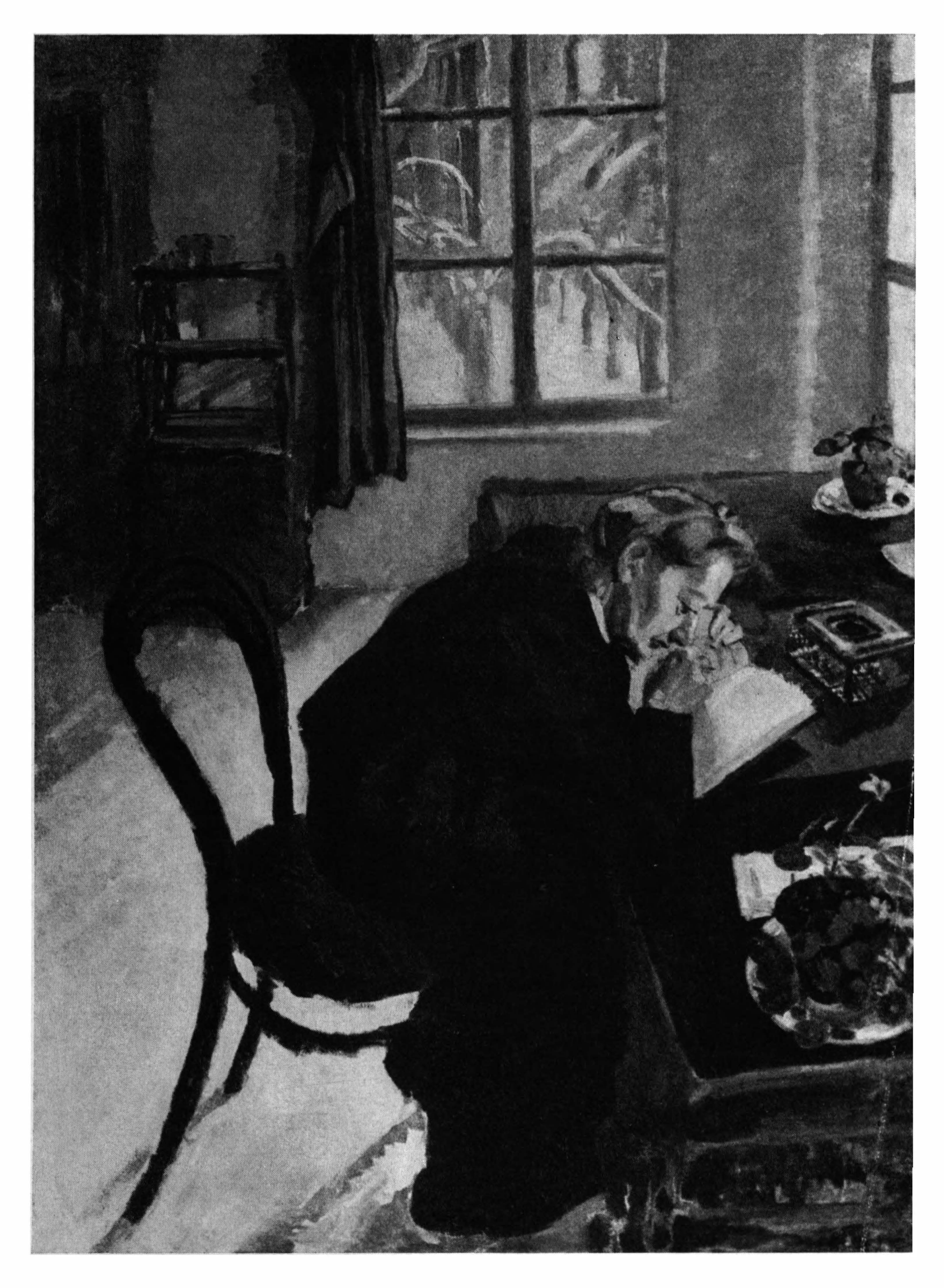
Я сделала в теневом театре одну народную французскую песенку, которую услыхала от Ивет Гильбер *.

---

* Знаменитая шансонетная певица восьмидесятых годов.

Н. Я. Симонович-Ефимова. Омнибус в Париже. Силуэт. 1909.





Н. Я. Симонович-Ефимова. Портрет Аделаиды Семеновны Симонович. 1912.

Старая, уже престарая была тогда Ивет (и толстая, а ведь какая худущая на рисунках Тулуз-Лотрека). Как исполняла! Совершенство выразительности звука и движения. Безупречное, волшебное и в старости исполнение.

Потом было Домотканово — парк со знакомыми деревьями, окнами, жизнь в окнах. Это вошло впоследствии в постановку пятой главы из «Евгения Онегина»*.

Уже мерещилась позднейшая постановка «Эллады» с ее удивительным новым приемом (соединение живых людей с синтетическими формами силуэта, потому что тень сглаживает разницу материала).

Мы устроили спектакль у себя в Шапель, причем условились, что Серов позовет своих гостей, а мы с Иваном Семеновичем — своих.

Получилось, что серовские приглашенные — довольно именитые — все пришли, а наши — художественная богема — нет.

Среди зрителей был Константин Дмитриевич Бальмонт. Я спросила его после спектакля (сошедшего в общем благополучно), как ему понравились тени, ожидая услышать что-нибудь приятное.

— Ужасно скучно, — сказал Бальмонт.

— Годик, другой подождите — будет весело, — за меня ответил Серов.

Мы не знали тогда, что Бальмонт вообще не любил никакого театра, не досиживал до конца. . .

Была Елизавета Сергеевна Кругликова. На нее мой театр произвел впечатление. Тени отразились целиком на книге «В помощь войне 14-го года», ею затеянной и иллюстрированной [173].

Вообще силуэтом она занялась после спектакля. Что ж, я была рада этому. Я многим обязана Елизавете Сергеевне (занятия офортом), а главное, это означало, что театр имеет отклик.

Был после этого наш с Серовым визит к Е. С. Кругликовой.

Елизавете Сергеевне кто-то привез из Африки (у нее было много друзей повсюду) живого хамелеона.

На своей родине эти ящеры двигаются, оказывается, очень быстро, но в Париже, зимой, хамелеон сделался медлительным до предела.

Он сидел у Кругликовой на ветке какого-то комнатного растения и если вытянет для шага ногу, то часами держит ее, пока шагнет. Меняется только часто в цвете. То, смотришь, бисеринки, которыми плотно выложено его тщедушное тело, небесно голубые, то лимонно-желтые, то серенькие — точно на него все время наводятся цветные прожекторы.

Но прожекторов нет. Неужели это его переживания?

Серова очень занял облик хамелеона с вынесенными даже за пределы головы — до того выпуклыми — глазами, которые и вращаются-то каждый отдельно.

---

* Театр кукол и теневой театр Московского Совета рабочих депутатов. 1918—1919 годы в Москве.

Валентин Александрович придал несколько различных поз животному, и потом, что-то видимо, задумав, он снял тисненное золотом, богатого вида бумажное кольцо со своей сигары и надел на гладкую голову этой безобразной ящерицы.

Оно пришлось как раз впору. В руку дал ему спичку и посадил в «царственную» позу.

Хамелеон, не подозревая, что он так смешон и так жуток с короной и скипетром, просидел в этой позе все время.

С одним из приездов Серова из России в Париж у меня связано воспоминание, когда я перед ним провинилась.

Несколько лет уже у него была экзема. Он купил две простыни из прекраснейшего голландского полотна, гладкого, прохладного и тонкого. На всяких других простынях зуд и боль мучили его нестерпимо.

Уезжая в Россию, он сказал мне, что разрешает мне пользоваться этими простынями в свое отсутствие, но с одним условием: когда он приезжает, простыни должны быть чистыми, чтобы он мог спать на них с первой же ночи.

Это условие показалось мне очень легким, но... вот он прислал с дороги телеграмму, что будет в Париже завтра. Простыни были как раз у прачки... Я побежала к ней, чтобы она мне их приготовила. Она обещала, но надула меня, принесла не те, а чужие. Она сказала, с наивно открытыми на меня глазами, указывая на метку на белье: «Mais oui, ce sont ceux de M-r Oslof» (но ведь это же и есть простыни Ослова).

Ее иностранному уху казалось: Ефимов, Серов и Ослов — одно и то же...

Но мне было не до смеху. Серов приехал, а я с виноватым видом должна была сказать, что простыни будут только завтра. Он был опечален, и до сих пор это лежит на мне провинностью перед ним.

В. А. Серов. Деревенские забавы.
Рисунок в письме Серова и Дервиза к Ефимовым. 1911.

В январе 1911 года мы получили в Париже письмо от Серова и Дервиза вместе на одном листке [174]. На одной стороне написал Владимир Дмитриевич:

Казнитесь! Несчастные! То ли дело в Домотканове... Целые дни на лыжах всей компанией. Вечером танцы. Рисование с натуры под руководством несравненного профессора В. А. Серова (не надоел ли он вам? — спрашивает профессор). В промежутках — еда и чай с орехами и пастилой. Умеренное количество вина и наливки. Спим сколько влезет. Жму руку. Принимали Леруа с приключением. Живите благополучно...

В. Д.

На обратной стороне листка Серов бегло, чернилами нарисовал лошадку без упряжи, свободно бегущую по глубокому снегу в поле. За вожжи держится юноша, и напряженность позы дает знать о сугробах и впадинах под его лыжами. Вдали легкой линией лес. Кто еще одним росчерком сделает такую обросшую зимней шерстью веселую деревенскую лошадку?

Над рисунком приписка Валентина Александровича:

Домотканово 7 января 911
Ниночка
Иван Семенович
Посылаем Вам образец удовольствий здешних мест.

И внизу:

Ваш В. С., а едет мой сын Саша.

ПОСЛЕДНИЕ МЕСЯЦЫ ЖИЗНИ СЕРОВА

Когда мы с Иваном Семеновичем приехали из Франции в сентябре 1911 года в Россию — прямо, конечно, в Домотканово, потому что с ребенком нам сразу деваться было некуда, Серов был там. Он приехал из Москвы отдохнуть в русской природе. Было очень хорошо — уютно, дружественно в Домотканове в тот приезд. Серов был очень веселый и бодрый. Заканчивал, между прочим, рисуночный портрет учительницы калачевской школы — Марии Дмитриевны Шеламовой — красивой девушки, с русской наивной красотой.

Он начал этот портрет в свой приезд в январе того года, делал его для собственного удовольствия, из желания изобразить хорошее русское лицо. У Шеламовой был крошечный рот, за который Серов ее поддразнивал, а та конфузливо улыбалась. Он спрашивал: «А вы можете есть грецкие орехи?»

Рисунок после смерти Серова мы отвезли, по предложению Ольги Федоровны, в деревню Игнатово, около Домотканова, где у Шеламовых, крестьянской семьи, был домик. Отдали портрет ей «на память».

Ольга Федоровна после смерти Валентина Александровича не почувствовала себя владелицей его произведений: у нее явилось стремление как можно больше раздать их тем, кто приходил в соприкосновение с Серовым, кто ему позировал по его просьбе, по своей доброй воле, кто, следовательно, скрашивал его творческий путь.

Где теперь этот портрет? [175]

Да, мирно и спокойно, как никогда, было в Домотканове, когда мы все еще и еще раз собрались тогда там.

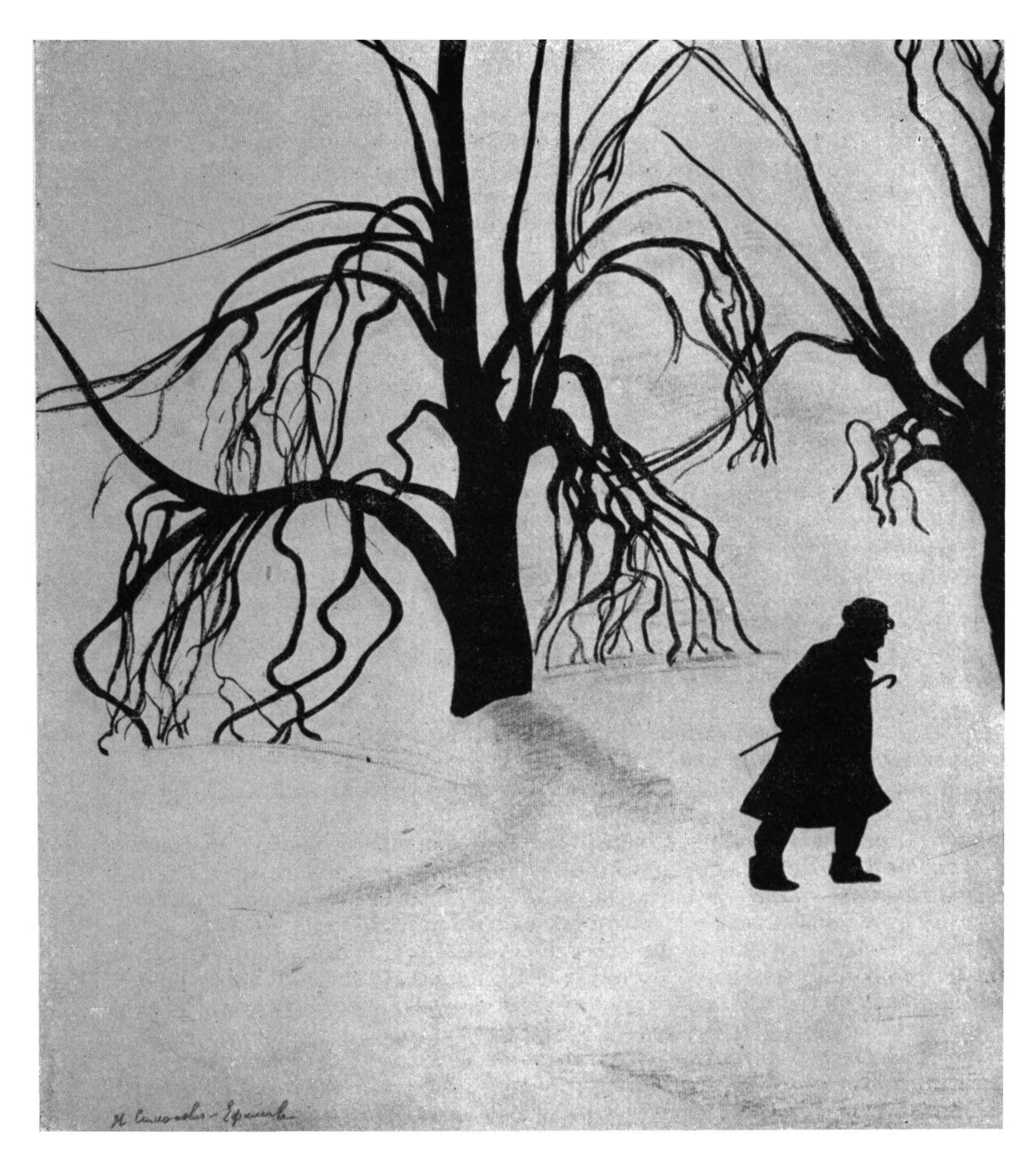
И прекрасная, тихая, солнечная осень. В такие дни чувствуешь, как хороша жизнь и как благородна она бывает.

И вот Серов не утерпел — в веселом настроении присоединился к нашей игре в городки в боковой аллее, где стволы лип загораживали ноги зрителей от летящих по земле палок, сделал несколько сильных и метких ударов, «разбил город» и почувствовал себя плохо. Он спешно уехал в Москву.

Острый период грудной жабы уже не оставил его после этого. У него стало болеть сердце все время. Но ему, такому домоседу, который всему предпочитал стоять у своего стола в углу комнаты у окошка с карандашом, с акварельной кистью в руке, — ему теперь не сиделось.

Обострившаяся болезнь сказалась тревогой состояния, тревогой, которую он не мог, по-видимому, переносить у себя дома. Но никто на пышной товарищеской пирушке или на артистическом вечере не заподозрил бы степень его болезни.

Подъезд дома, где наброски с натурщицы делали художники. Выходит Валентин Александрович и художница Маруся Дервиз, будущая Фаворская,



Н. Я. **Симонович-Ефимова.** В. А. Серов в Домотканове. 1912.

та самая, которую он писал восьмимесячным ребенком на руках матери в Домотканове. Им по пути.

Серов: «Если хочешь, чтобы я с тобой шел, иди тише, не могу совсем быстро ходить».

Маруся: «Я хочу начать лепить. Мне мешают краски. Мне хочется только форму схватывать».

Серов: «Да, полепи, это хорошо. Теперь, правда, все устали от красок. Такие возбужденные. Теперь хочется успокоенной формы».

Серов и Ефимов едут по Моховой на извозчике мимо нового здания университета. Архитектура этого дома включает русты, гротескно массивные, покрывающие все стены.

«Смотрите, крышки гробов на все возрасты», — замечает Серов.

В последние полтора месяца своей жизни Серов начал появляться всюду. В опере, на многолюдном собрании художников, писателей, в концертах, на вечере у артистов, на парадном обеде — везде можно было его встретить каждый вечер, иногда в двух, трех различных местах. И мы привыкли тогда к Москве везде его видеть.

Тем заметнее была его внезапная — на ходу — смерть.

Накануне он ужинал поздно у Остроухова, а рано утром умер.

Всю зиму после его смерти все казалось в концертах, что вот он сейчас выйдет из партера — в начавшемся антракте — из первых рядов, крепкий, с зорким взглядом, выйдет своей настойчивой походкой, нажимая на каждом шаге вперед, со своим суровым лицом, на котором необыкновенно легко появлялась умная улыбка.

Как видно, флегматичный вид Валентина Александровича, его спокойная повадка прежних лет были необходимым физическим условием его существования.

Перед концом он отправлялся каждый вечер на люди, чтобы не думать о близкой кончине, которую почуял. Развлекаясь, отвлекаясь вечером — он днем работал.

Серов работал усиленно. Он спешил... Он делал эскизы для стенной живописи, которую ему хотелось испробовать. Темы — греческая мифология: «Диана и Актеон».

На основе работы всей жизни — благородные синтетические образы богини, оленя. Композиция нова для Серова[176].

Он заказал новые медные офортные доски для басен. Он писал в тот 1911 год большой портрет Балиной, большой портрет В. О. Гиршмана, почти закончил еще новый портрет Генриетты Леопольдовны Гиршман, сделал два варианта портрета Стаховича, рисуночный портрет княжны Ливен, рисуночный портрет Станиславского, несколько вариантов «Навзикаи». Он писал большой портрет Ламановой (накануне смерти он еще писал его).

Он начал большой портрет в натуру княгини Щербатовой во весь рост, с построением большого интерьера[177]. Пышная, по-серовски пышная —

собственно, суровая, композиция была уже нарисована углем на большом холсте.

Он отправлялся к Щербатовым по утрам, а если, бывало, почему-нибудь отменял сеанс, посылался к телефону (к кому-то во двор) Юрий, который говорил: «Папа извиняется, он не может сегодня быть».

Двадцать второго ноября Юра был послан к телефону, и растерянно он начал свою стереотипную фразу — «Папа извиняется, он не может прийти». Помолчав, на какую-то реплику в телефоне он вымолвил: «Он умер».

Валентин Александрович, проснувшись утром, почувствовал себя плохо и раньше чем Ольга Федоровна успела ему помочь сразу потерял сознание. Навсегда.

В Училище живописи с утра вдруг стали возбужденно и тихо говорить: «Кажется, Серов умер».

Некоторые студенты побежали на квартиру Серовых.

Да... горы белых цветов в зале.

Серов в черном сюртуке в гробу. Непривычна для него черная одежда — он всегда одевался в серые пиджаки и смокинги.

Мягко сложены руки — этой мягкости при жизни никогда не было. Серов сразу стал не Серовым. Появившаяся бездеятельность черт лица и рук сразу уничтожила образ. Улетевшая жизнь унесла его с собой.

Очевидно, слишком большую роль в лице играла налитость жизнью, четкость взгляда и движений.

И было оскорбление в том, что люди прощаются уже совсем «не с Серовым».

Его кабинет. Среди картонов — один из эскизов «Дианы и Актеона» на мольберте, а на столе стакан с водой, чуть розоватой, с акварельной кистью в нем... Кругом листки с рисунками, акварелями и тетрадка с французскими словами. Он начал изучать более пристально французский язык для того, чтобы следить за успехами Антоши.

В комнате детей, в мезонине, вызванная из-под Петербурга Валентина Семеновна, как подбитый лев. Одна. Я бросилась перед ней на колени, целуя ее руки, в первый раз в жизни — без стеснения с ней...

Через три дня широкая лестница Третьяковской галереи торжественно уставлена венками и белыми цветами [178]. Среди цветов большая фишеровская фотография Серова, грустно смотрящего, ставшая потом популярной. Очень внутренно не похожая фотография. Сентиментального выражения у Серова в жизни ни на минуту не было. Неужели этому образу суждено заслонить настоящее лицо?

Вот с чем в смерти не миришься: она сигнал для забвения личности. Время непременно стушует подвижное лицо, голос, произносящий меткое слово. Затушует, потому что кругом все живет.

Прошли десятилетия со смерти Серова, и, когда они прошли, скорбь сделалась иною.

Для искусства огромное несчастье, что Серов, уйдя из жизни в поре сил, не успел сделать тех работ, о которых он начал мечтать, он ведь все шел вперед... Но он не познал дряхлости, не познал отлива сил.

Но что я? Разве произведения Серова и в старости не могли быть того же высокого уровня, который неизменно характеризует его произведения периода даже смертельной болезни, как свойственно только редчайшим из редчайших избранников искусства?

Серов умер смертью воина в бою — среди буйной работы, как и жил.

В. А. СЕРОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ Н. Я. СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВОЙ

Д. Сарабьянов

Н. Я. Симонович-Ефимова выступает в своих воспоминаниях не как бесстрастный регистратор событий, связанных с Серовым, не как хроникер, а как подлинный художник. Дело не только в том, что, будучи сама живописцем, она легко и свободно может судить о творческом методе Серова, о его эволюции, о характере его исканий. Дело и в том, что она умеет мыслить образно, что каждое ее слово, каждая фраза, изображение события, описание природы — все свидетельствует о художническом взгляде.

В. А. Серов и Н. Я. Симонович-Ефимова принадлежат к богатой талантами семье, многие члены которой жили искусством или в той или иной мере с ним соприкасались. Мать В. А. Серова — Валентина Семеновна (тетка Н. Я. Симонович-Ефимовой) была известным композитором и музыкантом-исполнителем. Одна из старших сестер автора воспоминаний — М. Я. Симонович-Львова, послужившая моделью «Девушки, освещенной солнцем», была скульптором. Другая — Надежда Яковлевна — вышла замуж за художника Дервиза, друга Серова. Мужем Нины Яковлевны был известный скульптор Ефимов, в молодости учившийся у Серова. Этот перечень можно было бы расширить, имея в виду и последующие поколения — вплоть до сегодняшнего.

Н. Я. Симонович-Ефимова на двенадцать лет младше Серова (она родилась в 1877 году). Серов без сомнения повлиял на нее и в плане «человеческом» и в плане художественном. Авторитет знаменитого мастера и на редкость честного и чистого человека был незыблемым для людей, его окружавших.

Нина Яковлевна рано начала проявлять интерес к искусству. Этому способствовала та атмосфера, в которой она росла и которая во многом создавалась частым присутствием Серова, а также Врубеля в доме Симоновичей. О первых опытах, о первых уроках и советах Серова рассказывается в этой книге.

Путь Симонович-Ефимовой в искусстве весьма своеобразен. Он не был прямым и простым, а развитие Симонович-Ефимовой как художника было стремительным. Она обращалась к разным видам искусств, являясь подчас подлинной изобретательницей, много сил отдавшей теневому театру и театру кукольному, культивировавшей такие полузабытые виды творчества, как, например, силуэтный рисунок.

Но влияние Серова, конечно, проявилось прежде всего в живописи и графике. Еще в Домотканове в 1880—1890-е годы они вместе рисовали лошадок, увлекались деревенским пейзажем. В 1899 году Нина Яковлевна после трехлетнего пребывания в Тифлисе, где она преподавала в пансионе, впервые отправилась в Париж. Через два

года была предпринята еще одна поездка, а потом и еще одна. Занятия в частных мастерских, влияние французского импрессионизма, знакомство с замечательными собраниями, в частности с Лувром, — все это сыграло большую роль в формировании взглядов и таланта Симонович-Ефимовой. Но в то же самое время она продолжала учиться у Серова — дома, в частной студии Званцевой, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В начале 1900-х годов Нина Яковлевна пишет ряд пейзажей — простых, истинно русских, исполненных грустного лиризма, очень точных по передаче наблюдений природы. В ряде портретов (в частности, автопортретов) 1900—1901-х годов чувствуется бесспорное воспоминание о Серове.

«Серовское начало» не подчиняет себе оригинальный талант художницы. В 1900—1910-е годы Симонович-Ефимова обретает самостоятельность и находит свои темы, свою живописную манеру. Серовская традиция переосмысляется, но не проходит бесследно. Художница, поначалу увлекавшаяся импрессионизмом, все более упорно ищет новый живописно-пластический язык. Картины ее приобретают большую конструктивность, более строгое композиционное решение. Французские пейзажи 1910 года явно свидетельствуют о стремлении художницы овладеть достижениями европейской живописи XX столетия. А несколько позже — уже в России — эти искания современного живописно-пластического языка сливаются с обостренным интересом мастера к русским сюжетам, к национальному своеобразию русского крестьянства, природы, крестьянского быта и т. д. Тогда появляются первые «тамбовские девушки», которым суждено было сыграть столь важную роль в творчестве Симонович-Ефимовой и в которых эти новые интересы художницы проявились особенно определенно.

Для русского искусства начала XX века характерна тема национальной самобытности. Вспомним «Чаепитие» или «Хоровод» Рябушкина, малявинский «Вихрь», «Баб» Архипова, «Ярмарки» и провинциальные сцены Кустодиева, пейзажи Юона, «Чаепития» и «Карусели» Сапунова. У Симонович-Ефимовой после возвращения из Франции появляются картины на подобные сюжеты — домоткановский «Трактир», несколько «Маслениц», «Девичья» (эти работы выставлялись в основном в Московском товариществе художников, членом которого была Симонович-Ефимова), а позже — уже во время первой мировой войны — «Богомольцы», «Крестный ход», «Бабы, тяпающие подсолнухи» и другие. Но любимой темой художницы стали тамбовские женщины. Они прошли через все зрелое ее творчество от 1910-х до 1930-х годов. Симонович-Ефимова воспевала красоту тамбовских женщин, их стать, их декоративные и вместе с тем величественные одежды, «извечную», «древнюю» красоту их лиц.

В этих произведениях Симонович-Ефимовой нет уже ничего внешне напоминающего манеру Серова. Но не воспиталась ли еще в домоткановские времена эта любовь художницы к русской деревне, к крестьянам, к национальному быту? Не было разве здесь воздействия серовского авторитета, серовского творчества? Конечно, в тамбовских героинях Симонович-Ефимовой живут преломленные уроки ее замечательного наставника.

Крестьянские жанры и портреты художницы, написанные и нарисованные в 1910—1930-х годах, свидетельствуют о том, каким неисчерпаемым источником

служила ей тамбовская деревня. Симонович-Ефимова изображает своих героинь то торжественно предстоящими перед зрителем в своих ярких нарядах, то за прялкой, то в поле; они то церемонны, то непринужденно веселы, то грустно сосредоточенны или серьезны. В этих работах художница использует яркие цветовые контрасты (красный, черный, белый), строгую ритмику линий и силуэтов.

Конечно, перечисленными сюжетами не ограничивается творчество Симонович-Ефимовой в живописи и графике. К ним надо прибавить пейзажи Липецка, Крыма, великолепную новгородскую «Нередицу», многочисленные графические портреты, прекрасные пейзажные рисунки, в которых просто, без лишних линий, скупыми графическими приемами передана земля, живописные портреты (вроде портрета И. С. Ефимова 1942 года), рисунки в госпиталях времени Великой Отечественной войны и многое другое.

Симонович-Ефимова отдавалась живописи и графике не всегда с одинаковым пылом. Иногда ее интересы оказывались целиком на стороне театра теней или кукольного театра. Еще в молодые годы она начала работать в своеобразном «жанре» графики — силуэтном рисунке. Интерес к теневому театру был сродни увлечению силуэтной графикой.

Симонович-Ефимова свидетельствует о том внимании, с которым следил Серов за теневым театром, веря в его будущее.

Вслед за теневым театром пришел кукольный. Он принес Н. Я. и И. С. Ефимовым большую известность. В 1918 году им была поручена вся кукольная и теневая часть вновь созданного Театра Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов. В 1920 году они создали передвижной кукольный театр (тогда единственный), в котором являлись и режиссерами, и актерами, и художниками, а часто, и авторами. Это увлечение было отнюдь не кратковременным. Полторы тысячи спектаклей, сыгранных в самой разнообразной аудитории, изобретение новых способов управления куклами, работа над книгой «Записки петрушечника» и публикация ее в 1925 году — таковы основные свидетельства этого увлечения. Современный кукольный театр во многом обязан Ефимовым своими достижениями.

Были у Симонович-Ефимовой и другие предметы увлечения. Очень забавные, веселые иллюстрации к детским книжкам 1920-х годов, уроки пения, педагогика, литературное творчество — вот перечень ее разносторонних интересов. При этом последнее из перечисленных занимало большое место в ее жизни.

Н. Я. Симонович-Ефимова уже на склоне лет, незадолго до смерти, в тревожные дни войны писала свои воспоминания.

Ей невольно приходилось торопиться, чтобы успеть передать все то, что она знала о замечательном художнике. Поэтому далеко не все в воспоминаниях в одинаковой степени отделано и закончено; иногда заметны следы спешки. Но, с другой стороны, может быть, условия, заставившие автора торопиться, сделали еще более явными и некоторые положительные черты воспоминаний. Они написаны энергично, в них много непосредственности, искренности. Автор писал их так, как хотел, не пытаясь руководствоваться какими-то стандартными правилами и полагаясь на свою память и внутреннее чувство.

Во время работы над воспоминаниями их автора от встреч с Серовым отделял большой промежуток времени. И тем не менее написаны эти воспоминания будто по живым следам. Кажется, что все описанное происходило вчера — так свежа была память Симонович-Ефимовой, так живо запечатлелись в ней встречи, разговоры, ситуации.

И дело не только в памяти. Живость языка, точность в подборе слов, убедительность словесных образов — все здесь говорит о литературной одаренности автора. Удивительно тонко и поэтично описана природа Домотканова или сельская местность во Франции. С увлечением читаешь описание парижского праздника художников или работы Серова над портретом Иды Рубинштейн. Во всем есть и подкупающая достоверность, и тот особый авторский аспект, который придает словам и фразам значение ценностей художественного порядка.

Некоторые оценки или суждения, высказанные автором воспоминаний, читателю могут показаться субъективными. Симонович-Ефимова, видимо, и не хотела соразмерять свои личные представления об искусстве, о художниках XX века, о Серове и его произведениях с установившимися оценками. У нее свои принципы и представления, которые определяются и личными вкусами, и собственными пристрастиями художницы, и временем формирования ее таланта и взглядов, и той средой, в которой она росла и работала.

О Серове написано много воспоминаний. Мать и дочь Валентина Александровича писали о нем не только как о художнике, но прежде всего как о родном человеке. Ульянов написал как об учителе, сообщив много ценных высказываний и суждений знаменитого художника. Симонович-Ефимова писала свои воспоминания и как художница, обладающая своим собственным опытом, но многим обязанная Серову, и как человек, которого судьба часто сводила с замечательным мастером, заставляя думать об его искусстве и быть свидетелем его исканий. В этих воспоминаниях нет обычной последовательности и полноты, нет подробного жизнеописания. Это не руководство, по которому можно изучить биографию художника и эволюцию его творчества. Перед читателем развертывается цепь различных эпизодов, где главным действующим лицом оказывается художник. В иных случаях автор поверяет нам свои размышления о характере Серова-человека, о свойствах его таланта, о тех целях, которые он ставил перед собой в жизни и в искусстве. Но эти эпизоды или размышления дают подчас больше, чем солидные жизнеописания. Они остро характеризуют Серова какими-то неповторимыми штрихами и тонко нарисованными деталями. В этих эпизодах Серов встает перед глазами читателя не как абстрактный носитель каких-то человеческих и художнических принципов, а как живой человек, воплотивший эти принципы в своем великолепном искусстве, в своем поведении в быту, в общении с другими людьми, в сказанных им словах и в манере их произносить, в костюме и в привычке носить шляпу и т. д. и т. п.

Очень часто художник большого масштаба в человеческом отношении представляется нам загадкой. Эту загадку трудно бывает разгадать. Трудно представить себе творца великих художественных ценностей простым человеком в повседневной жизни. Иногда человеческий облик художника вступает в непоправимое противоречие с его

искусством. У Серова же все органично. Его искусство такое же честное, как и он сам. Контур сутуловатой фигуры «мрачного» Серова (как он сам себя именовал), полный какой-то внутренней тоски, немногословность художника, его сдержанная суровость под стать тем образам русской природы, которые он создавал в пейзаже. Острые, почти гротескные портреты — своеобразные аналоги той смелой простоте, которая была свойственна Серову в его отношении к людям. Основательность, последовательность характеризуют и Серова-художника и Серова-человека. И, когда человеческий облик великого мастера начинает обретать плоть (как это случается, когда читаешь воспоминания Симонович-Ефимовой), мы более ярко и выпукло представляем себе его искусство и более глубоко воспринимаем его.

Место Серова в истории русского и мирового искусства определено. Сейчас, когда прошло полвека со дня его смерти, особенно ясно видно, сколь великим было это явление в истории художественной культуры. Серовское творчество словно вобрало в себя важнейшие черты искусства конца XIX — начала XX веков. Серов достиг таких вершин мастерства, которых не знала русская живопись предшествующих десятилетий. Он шел к своим высшим достижениям последовательно, упорно. Ему хорошо было знакомо чувство неудовлетворенности и совершенно не знакомо чувство успокоенности. Жизнь человеческая, природа, людские характеры всегда оставались для Серова неисчерпаемым источником, и он отдавался их познанию целиком и самозабвенно.

Когда-то спорили, кто такой Серов: классик, завершающий развитие классического реализма, или новатор, пролагающий новые пути в искусстве. Теперь можно смело сказать, что Серов сочетал в себе и то и другое. Он органично воспринял и продолжил традиции старого искусства («Я, извините за выражение, все-таки реалист», — говаривал он иногда), и вместе с тем он не боялся там, где нужно, ломать старое, смело идти вперед и ради этого неутомимо искать, нигде не останавливаться, никогда не отдыхать.

Таков Серов. И таким он предстает перед нами в воспоминаниях Симонович-Ефимовой, предстает во всем обаянии неповторимой личности.

Серов — это не только талант. Это характер, это человеческие принципы, это мировоззрение, это, наконец, человеческое окружение. В воспоминаниях Симонович-Ефимовой на конкретных, казалось бы частных, примерах показано, откуда могли родиться серовские человеческие принципы, что помогало им формироваться. Перед нами выступает яркий образ матери художника — женщины, пренебрегающей всякого рода условностями, страстно отдающейся идее просветительства, готовой ради ее осуществления идти на всякие жертвы и лишения. В ней всегда сохранялся «дух шестидесятничества». Она никогда не отступала от этих благородных традиций передовой интеллигенции 1860-х годов, как бы ни была жестока по отношению к ней судьба, приносившая ей несчастье за несчастьем.

Какой-нибудь маловажный с первого взгляда, а на самом деле очень характерный эпизод спора между матерью и сыном по поводу одежды сразу же дает нам представление о той обстановке, в которой рос молодой Серов. Конечно, от матери Серов воспринял эту простоту, неприхотливость, демократизм, который был свойствен ему

и как человеку и как художнику. Он никогда не мог и не должен был забыть важного для всей их семьи факта: его мать получила образование благодаря тому, что не знакомый семье учитель рисования четыре года давал бесплатные уроки, чтобы дать возможность заниматься талантливой девочке. Сам Серов в своей жизни не раз поступал так же. «Валентин Александрович платил, — пишет по этому поводу Симонович-Ефимова, — быть может, долг судьбе, долг, который, впрочем, уже много раз и Валентина Семеновна, сознательно или не думая об этом, вернула сторицею».

Дело, конечно, не только в костюме или внешней скромности, присущей Серову смолоду, и не только в том, что мать Серова училась «на медные деньги». Дело и в той одержимости, с которой она отдавала себя идее просвещения народа; в том постоянном примере, который имел перед своими глазами молодой Серов в лице Репина, в Антокольском, Ге и многих друзьях родителей Серова. Все это оставляло след. Серов воспринимал от поколения своих учителей традиции 1860-х годов. Отодвинутые одно время на второй план, эти традиции особенно жизненными оказываются в период революции 1905—1907 годов и в последующие годы. Тогда Серов демонстративно совершает несколько акций политического характера, открыто зачисляя себя тем самым в ряды борцов с царским произволом. В этот момент «шестидесятническая» традиция получила чисто политическую окраску. Но в иных своих нроявлениях она жила и в повседневном быту, окружавшем Серова, и в его отношениях с людьми, и в его искусстве.

Симонович-Ефимова пишет о том, в каких условиях формировался Серов, и о том, как он жил. Перед взором читателя проходят скромные, простые квартиры Серова. В них же художник и работает. Тут нет ничего лишнего. Тут ничто не располагает к бессмысленному времяпрепровождению. В том, как квартира обставлена, чувствуется даже некоторый холодок, деловитость. Как это не похоже на квартиру или ателье иного художника, где царит артистический беспорядок, где на стенах развешаны бесчисленные этюды!

Читая воспоминания Симонович-Ефимовой, понимаешь, что этого великого мастера нельзя расчленить на «часть человеческую» и «часть художественную». Даже внешность Серова, так ярко здесь описанная, дает нам представление о сущности его искусства.

Нам представляется типичная для Серова спокойная сосредоточенность, которая вдруг сменяется быстрым движением глаз, неожиданным выражением иронии или сарказма. Мы словно видим привычные жесты Серова, его сильные и энергичные движения рук. И во всем этом мы узнаем именно великого артиста без всякого внешнего артистизма, блеска и рисовки, того мыслящего художника, художника-труженика, каким был Серов в своем искусстве.

Симонович-Ефимова превосходно пишет о серовской речи. Серов был необыкновенно малословен — «как будто имелась постоянная причина произнести вслух как можно меньше слов». Но эти слова были так вески, их сочетания — так неожиданны, что они врезались в сознание, как образы.

И здесь мы узнаем замечательного художника. Вспомним, как в живописи и графике Серов постоянно искал лаконизма, простоты, стремясь обходиться без лишних

деталей. Серов-художник всегда стремился в малом видеть значительное, немногими средствами выражать нечто большое. В этом был один из важнейших стимулов его исканий.

Когда смотришь на Серова, так умело нарисованного пером Симонович-Ефимовой, понимаешь, что при всей внешней простоте, при всем стремлении казаться прозаичным, он всегда и во всем был художником, художником par excellence (по преимуществу). Вместе с тем видишь его и великим ремесленником, мастеровым, гордящимся званием мастерового и количеством труда, необходимого для того, чтобы это звание завоевать.

Простой труд всегда соседствовал у Серова с его талантом. Он был талантлив во всем — не только в живописи, но и в повседневной речи, в письмах, в домашних театральных представлениях, в импровизированных сценках, — он был талантлив в жизни.

Актерским способностям Серова уделено в воспоминаниях довольно много внимания. Художник бесподобно умел перевоплощаться, изображая то извозчика, подающего лошадей к подъезду, то разбойника, крадущегося с ножом в руках к ничего не подозревающей жертве. Умел в домашнем спектакле так сыграть бессловесную третьестепенную роль, что она затмевала главные роли. Умел неподражаемо спеть «сногсшибательную» шансонетку, делая в ритм удивительные пируэты.

И действительно, серовская способность перевоплощаться или узнавать в одном другого — в человеке животное, в животном человека, эта способность всегда сопутствовала творчеству художника. Его рисунки к басням Крылова, которым художник отдал так много сил и времени, не могли бы появиться, если б Серов не обладал такого рода талантом.

Серов в своем искусстве умел, как умели немногие, «вселяться» в душу изображаемого, становиться на время им самим.

«Актерство» Серова, таким образом, — это какая-то важная частица его творческого метода; без него нельзя представить себе не только иллюстрации художника, но и многие его портреты, его способность «делать характеристику» (как говорил сам Серов).

Почти все современники, вспоминавшие о Серове, говорили о его разносторонней одаренности, о его скромности, простоте, о его обаянии, так привлекавших самых различных людей. Когда читаешь Симонович-Ефимову, возникает еще одна мысль. У Серова был ярко выраженный стиль жизни, стиль поведения; этот стиль был органично присущ его человеческим качествам.

Особенно неколебимой была норма Серова в тех делах, которые касались честности, прямоты, правдивости, неподкупности. То, что написано Симонович-Ефимовой о честности и прямоте Серова, принадлежит к лучшим страницам ее воспоминаний. В этом был, видимо, для Симонович-Ефимовой главный пафос Серова и его искусства. Это была настолько ярко выраженная черта, что близкий художнику человек не мог не восторгаться ею, не мог не писать об этом с таким жаром.

Серовская бескомпромиссность всегда была в центре внимания современников. У Серова боялись портретироваться, хоть и мечтали иметь свой портрет, написанный

прославленным мастером. Серов никогда не уступал. Главным в искусстве для него была правда. И не было такого стимула, ради которого этот художник мог пренебречь правдой.

В подходе к натуре Серов обладал важным свойством — смелостью, не знающей никаких преград, недомолвок и компромиссов. Эта смелость входила в «стиль Серова» и в искусстве и в жизни. Она позволила художнику обратиться в 1905 году с письменным протестом в собрание Императорской Академии художеств, демонстративно выйти из академии, отвергать заказы на портреты представителей царской фамилии (после кровавого подавления революции), говорить всегда то, что думаешь, делать всегда так, как хочешь. Эту черту характера Серова-человека, это свойство Серова-художника Симонович-Ефимова не только увидела и воспроизвела, но сделала особенно наглядными и ярко выраженными.

Достоинства воспоминаний Симонович-Ефимовой заключены не только в том, что в них воссоздан облик Серова, его характер, его жизненные принципы. В этой книге мы находим рассказ о том, как работал Серов над тем или иным портретом, кого он изобразил, что это был за человек, как писался тот или иной пейзаж, сколько времени потратил художник на его создание. Все это интересно для читателя и важно для исследователя, ибо может служить материалом для будущей полной творческой биографии художника.

Автор воспоминаний в течение многих лет наблюдал Серова за работой. Конечно, эти наблюдения не были систематичными. Они ограничены тем кругом лиц и мест, которые находились в сфере внимания Симонович-Ефимовой.

Домотканово... С ним связано в творчестве Серова, пожалуй, не меньше событий, чем с Абрамцевым или с Парижем. Здесь Серов создавал такие вещи, как «Девушка, освещенная солнцем», «Заросший пруд», «Октябрь» и многие другие. Читая про Домотканово, понимаешь, насколько благоприятной была там обстановка для творчества — дружественная, добрая. Кого ни попроси молодой Серов — каждый позировал. М. Я. Симонович просидела перед художником все лето. Та неподражаемая простота, с которой жилось в домоткановском доме, конечно, помогала художнику особенно в тот период, когда он обретал самостоятельный путь, свое лицо.

Ранний Серов по традиции представляется нам радостным, солнечным. И это представление в основном правильное. Ведь он говорил тогда: «Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное». И действительно, его захватывает тема молодости, красоты, свежести. Ей он отдает лучшие свои произведения конца 1880-х годов. Но не только таков молодой Серов. Иногда его интересует человеческий характер прежде всего со всей сложностью внутренних переживаний. Свидетельство этого — портрет Н. Я. Дервиз — Нади, одной из сестер автора воспоминаний. Этот портрет обычно отодвигают на второй план. Между тем, в нем есть такие черты, которые будут типичными для портретного творчества Серова 1890—1900 годов, и прежде всего интерес к остроте психологической характеристики. Симонович-Ефимова позволяет нам понять это произведение, глубоко и тонко характеризуя внешний и внутренний облик своей сестры — серовской модели.

Тут же рядом выступают и другие героини серовских портретов — сестры Маша, Аделаида; речь идет и о таких «моделях», как ельник, что за домоткановским садом, или старый пруд, окруженный переплетающимися деревьями, покрытый ряской, «пахнущий» стариной. И люди и природа оживают перед нашими глазами, а с ними вместе и образ тогда еще молодого художника, не чуждавшегося веселья, любившего молодые игры, но больше всего занимавшегося своим любимым делом, сосредоточенного в работе, упорного, способного по многу раз все начинать сначала, не жалевшего ни сил, ни времени и уже понявшего, что искусство — это не только талант, но и великое ремесло.

С Домоткановым же связан и следующий этап развития серовского творчества — 1890-е годы. Здесь художник начинает работать над рисунками к басням Крылова, и Симонович-Ефимова сообщает нам, кто из живых людей или из предметов «позировал» Серову. В это же время художник писал свои знаменитые крестьянские пейзажи — «Октябрь» и «Баба в телеге». Автор воспоминаний не рассказывает многого о работе над этими замечательными произведениями Серова. Но, читая о том, как жилось в Домотканове, понимаешь, что эти картины вобрали в себя весь «домоткановский дух». Серов, как и другие члены «домоткановской колонии», любил русскую деревню, крестьян, детей, одетых в отцовские картузы, задумчивых баб, русский пейзаж — лошадей, пощипывающих траву, бескрайние поля. И эта любовь «пересилила» ту строгую объективность, к которой стремился в пейзаже ранний Серов.

Тут же в Домотканове была написана пастелью «Баба с лошадью». Для нее специально подбиралась натура из окрестных деревень. Здесь шла работа над пушкинским циклом, над пейзажем «Стог сена» и, наконец, над подлинным серовским шедевром — «Стригуны на водопое». В то время (последняя картина написана в 1904 году) у Серова давно уже была своя дача в Финляндии. Но его тянуло в Домотканово. С ним связаны лучшие произведения Серова пейзажно-жанрового характера. Именно там художник познавал русскую деревню, проникался ее духом, вдыхал ее прелесть.

Вслед за домоткановскими моделями проходят мимо нас московские и парижские. Последние уже совсем не похожи на домоткановские. Но Серов остается таким же, каким был и раньше. Он пишет «самых богатых», но не только не льстит им, а добивается последовательной правды; он мучит свои модели, заставляя их позировать ровно столько, сколько ему было нужно. Иногда он восхищается своей моделью, как, например, Идой Рубинштейн, знаменитой танцовщицей. Сеансы Иды Рубинштейн проходили на глазах Симонович-Ефимовой, и они описаны особенно «остро».

Мы узнаем из этой книги не только кого изображал Серов, кто ему позировал, но и как он работал. Как выбирал место, откуда писать пейзаж, как подбирал обстановку для портрета (иногда сам «устраивал» ее, расставляя предметы в интерьере), сколько сил потратил на то, чтобы «вдуматься», вжиться, понять натуру, а затем суметь воплотить свой замысел. Узнаем, как наслаивались разные впечатления, которые потом помогали выковаться тем или иным образам. Соображения Симонович-Ефимовой бывают, как правило, не только убедительны, но и интересны. Она считает, например, что немалую роль в работе над античными сюжетами сыграли впечатления, полученные Серовым не только в Греции в 1907 году, но и в Биаррице —

в 1910-м. Черты суровой выразительности природы этой страны — страны басков, судя по описаниям автора воспоминаний, действительно можно найти в пейзаже «Одиссея и Навзикаи».

Многие современники Серова и исследователи его творчества писали о том, что художник на всем протяжении своего развития постоянно учился, воспринимал то новое, что было вокруг, сам шел вперед. Он не считал для себя зазорным рисовать рядом с учениками в какой-нибудь студии. Он следил за европейским искусством пристально и ревниво. Он не хотел отставать и от своих соотечественников. Но движение вперед могло быть для него только внутренним, органичным, бескомпромиссным. Новое он обязательно должен был «переварить», освоить, прежде чем «взять его на вооружение».

В настоящей книге есть немало страниц, посвященных этому качеству Серова.

Серов осваивает новые виды творчества, новую технику. Для басен он начинает применять офорт. Работая над «Похищением Европы», он вдруг обращается к живописи яичными красками. В Париже он работает над театральным занавесом. В последние годы жизни Серов лихорадочно, торопясь, желая успеть, разрабатывает эскизы настенных росписей. Он увлечен поисками большого монументального стиля. В этих исканиях Серов не был одинок. Врубель, Нестеров, Лансере, Петров-Водкин также стремились открыть для себя новые перспективы в монументальном творчестве.

Но дело не только в новых видах искусства. Серов постепенно совершенствовал, а следовательно, и сознательно видоизменял свое видение натуры, свой живописный и графический стиль. Между «Девушкой, освещенной солнцем», «Девочкой с персиками», с одной стороны, и портретами Иды Рубинштейн, княгини Орловой, «античными» картинами Серова, с другой — большая разница, несмотря на то, что все эти произведения — и это ясно — созданы одним и тем же художником. Серов проделал колоссальную эволюцию. Он жил в такое время, когда искусство развивалось с молниеносной быстротой, как бывает почти всегда, когда время насыщено важными общественными событиями. Большинство современников Серова сохраняло свои авангардные позиции в художественной жизни только на каком-то определенном отрезке времени — либо в 80—90-е годы XIX столетия, либо на самом рубеже веков, либо после революции 1905 года. Таков был «закон поколений». Однако Серов нарушил этот закон. Он был все время впереди. И в конце XIX столетия и в начале нового века он сохранял передовые позиции и, создавая первоклассные произведения, подготавливал почву для развития мастеров следующих поколений.

Серов всегда учился сам. Но он учил и молодежь. Педагогическая деятельность Серова полно освещена в воспоминаниях его ученика Ульянова. Симонович-Ефимова добавляет к этому интересный материал.

Серов недолго преподавал еще в юношеские годы в школе своей тетки. Потом, через большой промежуток времени — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в художественной студии Званцевой. Симонович-Ефимова приводит лишь несколько эпизодов, в которых Серов выступает как педагог. Но эти эпизоды весьма показательны.

Серов умел меткими определениями дать понять ученику его недостатки. Достаточно было сказать ему про изображения натурщиков или натурщиц одно лишь слово — «копченая» или «подсвечники», как становились понятными изъяны этюда. Иногда Серов поправлял чужие работы, и тогда он действовал покоряющим примером.

Серов недоверчиво относился к крайним исканиям молодых художников. Но он сдерживал себя, не желая подчинять себе художественную индивидуальность того или иного ученика.

В воспоминаниях Симонович-Ефимовой «действуют» и другие герои — не только Серов. Здесь есть, не говоря о тех, кто входил в постоянный круг семьи, Суриков и Врубель, Бенуа и Голубкина. Эти художники «действуют» в книге эпизодически. Им не уделено много места. Их образы, естественно, неполные, поскольку они фигурируют не сами по себе, а лишь в каких-то отношениях с Серовым, да и то лишь в тех случаях, которые были известны автору воспоминаний.

Симонович-Ефимова раскрывает отношения Серова со своими современниками и друзьями честно, без прикрас, показывая их такими, какими они были в действительности. Иногда эти отношения становились сложными. Примером тому могут служить описанные в воспоминаниях эпизоды, где принимают участие Врубель и Голубкина.

Когда отдельные эпизоды смыкаются в нашем сознании воедино, перед нами встает благородный образ прекрасного художника. Будучи учителем, он остается учеником. Будучи великим, он остается простым и скромным. Но будучи простым, доступным, обыкновенным, он оказывается недосягаемым в своих человеческих и художнических качествах. И это прекрасно раскрывает нам Н. Я. Симонович-Ефимова в своих воспоминаниях.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] По-видимому, Серов пишет о своих рисунках и, в частности, о портрете М. Я. Симонович (1879), ныне находящемся в ГТГ.

[2] *... Валентин Александрович — подросток собирается в школу...* — под школой автор подразумевает Академию художеств, так как воспоминания относятся к жизни Серова в Петербурге, куда он приезжает в 1880 г. и поступает в Академию художеств (сначала числился вольнослушателем, а с 1882 по 1885 г. — академистом). Описываемый эпизод можно отнести к 1881 г., так как автор указывает на свой возраст (Н. Я. Симонович родилась в 1877 г.).

[3] В первой половине 1880-х гг. В. С. Серова подолгу жила в деревне Сябринцы Новгородской губернии, где работала над оперой «Уриель Акоста» и занималась пропагандой классической музыки среди народа.

[4] В 1888 — начале 1889 г. В. С. Серова добивалась постановки оперы А. Н. Серова «Юдифь» в Мариинском театре. Тогда же она хлопотала об издании критических статей мужа.

Опера В. С. Серовой «Уриель Акоста» была поставлена в Москве на сцене Большого театра в 1885 г. (премьера — 15 апреля); затем постановка была возобновлена в Москве в 1887 г. В 1888 г. опера шла в Киеве. Над окончанием оперы «Мария д'Орваль» В. С. Серова еще работала в 1887 г.; в следующую зиму (1888 г.) она собиралась хлопотать о постановке оперы в Петербурге (см.: В. А. Серов. Переписка. 1884—1911. Л.—М., «Искусство», 1937, стр. 110).

[5] Смысл сказанного неясен. В Байрейте Вагнер начинает жить только с 1872 г., когда А. Н. Серова не было уже в живых (умер в 1871 г.). В. С. Серова одна могла посещать Вагнера в Байрейте между 1872—1874 гг. Однако из сказанного можно заключить, что речь идет о встрече Серова с Вагнером до того, как он приезжал в Петербург (1863 г.). Следовательно, Байрейт назван ошибочно. За границей Серовы встречались с Вагнером в Швейцарии (на вилле Тришбен и в Люцерне).

[6] В. С. Серова позировала И. Е. Репину для картины «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879, ГТГ). В. С. Серова не была единственным прототипом репинской царевны Софьи. Кроме нее, для картины позировали Е. И. Бларамберг-Апрелева, С. А. де Бове и домашняя портниха, черты которой также помогли Репину воссоздать облик Софьи (см.: Репин. Художественное наследство, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 154—162).

[7] В. А. Серов. Переписка. 1884—1911. Л.—М., «Искусство», 1937.

Сокращения: ГРМ — Государственный Русский музей; ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

[8] «Деревня Ясски». Кроме надписи: *В. Серов 1879 г.* на обороте бумаги имеется та же дата и надпись: *Рисунок Серова. Деревня Ясски. Псковской губернии Сад усадьбы и дорожка к кабаку.*

[9] Подлинник письма не сохранился. Копия за подписью Н. Я. Симонович-Ефимовой имеется в отделе рукописей ГТГ.

[10] Подлинник письма находится в отделе рукописей ГТГ.

[11] *В 1885 году я помню Валентина Александровича студентом Академии художеств в Петербурге. Тогда он... приходил к нам на Кирочную улицу с Михаилом Александровичем Врубелем...* — автор допускает неточность. В 1885 г. Серов, будучи академистом, не мог посещать Симоновичей вместе с Врубелем, так как последний в апреле 1884 г. оставил Академию художеств и переселился в Киев, куда был приглашен для реставрации древних фресок Кирилловской церкви (см.: А. П. Иванов. М. А. Врубель. Опыт биографии. Академия и Киевский период. Киев, изд. журнала «Искусство», 1912, стр. 28).

[12] В середине 1860-х гг. А. С. Симонович открыла в Петербурге детский сад и издавала первый в России журнал «Детский сад», посвященный вопросам дошкольного воспитания, в 1876 г. открыла в Петербурге «Элементарную частную школу».

[13] Отдельные рисунки Серова и Врубеля 1883 — начала 1884 г. — портреты В. С. Серовой, М. Я. и В. Я. Симоновичей — находятся в собраниях ГТГ и ГРМ.

[14] См.: М. А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 66.

[15] Иллюстрации Врубеля к драме А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». 1884. Находятся в собрании В. Н. Римского-Корсакова в Ленинграде. Воспроизведены в кн.: Пушкин, т. 3. Спб., изд. Брокгауз — Ефрон, 1909, стр. 127, 129, 131 (Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова).

Акварель Врубеля «Ромео и Джульетта». 1883. Находится в ГРМ.

Академический эскиз Серова «Обручение Марии с Иосифом». 1881. Находится в гравюрном кабинете Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Иллюстрации к поэме Лермонтова «Демон» были выполнены Врубелем значительно позже, в 1890—1891 гг. в Москве; о каком-либо отражении в этих иллюстрациях «суббот» у Симоновичей говорить трудно.

[16] О существовании такого наброска в настоящее время ничего не известно.

[17] Отрывок из январского письма 1884 г. М. А. Врубель. Переписка, стр. 66. *...Он берется позировать каждый день по полтора часа; женскую фигуру беру с одной из его двоюродных сестер...* — речь идет о работе Врубеля над картиной «Гамлет и Офелия», ныне находящейся в ГРМ.

[18] Над акварельным эскизом к опере В. С. Серовой «Уриель Акоста» Врубель работал в январе 1884 г. (см. письмо Врубеля, о котором упоминается в прим. 17).

[19] См. прим. 4.

[20] См. письмо к О. Ф. Трубниковой от 19 февраля <1885 г.> (В. А. Серов. Переписка, стр. 79).

[21] Автор ошибается. В письме к О. Ф. Трубниковой (см. прим. 20) Серов говорит о реальных эпизодах своей ранней педагогической практики; ничего такого, что относилось бы к сну-кошмару, в письме не содержится.

[22] Портрет Миши Симоновича. Находится в собрании А. И. Ефимова в Москве.

[23] Автор ошибается. В Мюнхене Серов был летом 1885 г., то есть за год до своего первого приезда в Едимоново (лето 1886 г.).

[24] «У окна». Портрет О. Ф. Трубниковой. Находится в ГТГ (инв. № 8910). В каталоге галереи (также и во всех изданиях, посвященных Серову) портрет отнесен

к 1887 г. Такая датировка ошибочна. В действительности портрет был написан в 1886 г., что совпадает с указанием Н. Я. Симонович-Ефимовой на Едимоново как на место его написания. Основанием для новой датировки является упоминание о портрете в письме Серова к О. Ф. Трубниковой, написанном перед поездкой художника весной 1887 г. за границу (в середине мая 1887 г. Серов уже был в Венеции); в письме портрет назван летним этюдом (сравни отрывок письма Серова к О. Ф. Трубниковой <1887 г.>, о котором здесь идет речь, с распиской Серова, выданной Остроухову 31 марта 1887 г.— см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 111, 189, 190). Также должна быть изменена на 1886 г. и датировка другого портрета О. Ф. Трубниковой, находящегося в ГТГ («У окна», инв. № 1517), написанного одновременно с предыдущим.

[25] «Крестьянский дворик». 1886. Находится в ГТГ. В монографии И. Грабаря (И. Грабарь. В. А. Серов. Жизнь и творчество. М., изд. И. Кнебель, 1914, стр. 70) местом написания картины указано Домотканово.

[26] Комедия «Первый винокур» была написана Л. Толстым для народного театра. Серова получила рукопись «Первого винокура» от Толстого 27 марта 1886 г. для того, чтобы написать оперу к открытию балагана на пасхальной неделе (см.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни Л. Н. Толстого. 1828—1890. М., Гослитиздат, 1958, стр. 631).

[27] Домотканово — усадьба в Тверском уезде Тверской губернии (ныне деревня Красная новь Калининского района). Серов первый раз посетил Домотканово в 1886 г. С 1888 г. и до конца жизни Серов много раз приезжал в Домотканово, где отдыхал и работал. Здесь он создал ряд крупных произведений, в том числе пейзажей, а также картин на сюжеты из крестьянской жизни. Недавно на одном из зданий, в котором жил Серов в Домотканове (в настоящее время принадлежит колхозу им. XXII съезда КПСС), установлена мемориальная доска.

[28] «Девушка, освещенная солнцем». Портрет Марии Яковлевны Симонович. 1888. Находится в ГТГ.

[29] См. журнал «Искусство», 1938, № 4.

[30] «Заросший пруд. Домотканово». 1888. Находится в ГТГ.

[31] Говоря о картине «Заросший пруд» (1888), автор ошибочно относит к пейзажам этого же времени пастель «Из окна усадьбы» (1898).

«Осень»— не ясно, о какой картине идет речь. По-видимому, это «Осень. Домотканово» (1892) — см. прим. 40.

[32] Портрет Надежды Яковлевны Дервиз (рожд. Симонович) с ребенком. Находится в ГТГ. В каталоге ГТГ датирован 1888 г. Однако, как видно из воспоминаний, дата написания портрета должна быть расширена — 1888—1889: Е. В. Дервиз (Леля) родилась 15 января 1889 г. И. Грабарь указывает дату окончания портрета — 1890 г.

[33] Портрет Аделаиды Яковлевны Симонович. 1889. Находится в ГРМ.

[34] Портрет А. Н. Серова. 1889. Находится в ГРМ. Предназначался для юбилейного спектакля «Юдифи» в Мариинском театре.

[35] В 1889 г., работая над портретом отца, Серов сделал акварелью копию с его портрета, выполненного И. П. Келером-Вилианди (1870). Копия Серова находится в гравюрном кабинете Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

[36] Пейзаж «Ели». 1890. Находится в Государственном музее изобразительных искусств в Харькове.

Набросок «Стадо». 1890-е гг. Гуашь. Находится в собрании семьи Серовых в Москве.

«Ельник». Местонахождение неизвестно.

[37] Один из этюдов («Дуб в Домотканове») находится в собрании В. П. Кальянова в Москве.

[38] «Русалка». 1896. Находится в ГТГ. Один из эскизов — в собрании П. Н. Крылова (Москва), другой был у И. М. Москвина. Этюд ольхи для картины был в собрании Е. В. Гельцер (Москва).

[39] Не ясно, о какой картине идет речь.

[40] «Осень. Домотканово». 1892. Находится в Ивановском областном художественном музее.

[41] Современники отмечали у Е. Г. Мамонтовой «счастливое сочетание большого ума и большого сердца» (М. В. Нестеров). Впервые Серов встретился с ней десятилетним ребенком в Абрамцеве. Встреча эта имела для него особое значение. Не знавший семейного уюта (В. С. Серова ни по своему роду занятий, ни по своему темпераменту не была способна создать такой уют), мальчик Серов нашел его в семье Мамонтовых. По словам В. С. Серовой, Е. Г. Мамонтова проявила к ее сыну исключительное внимание, «чутьем угадала сложную, высокого качества натуру ребенка, ценила Тошу и верила в него. Он, со своей стороны, платил привязанностью, не утратившейся во всю его жизнь» (В. С. Серова. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания. Спб., 1914, стр. 188).

[42] Милоть — овчина, в данном случае принадлежность одежды Ильи Пророка.

[43] Нужно иметь в виду, что под традициями иконы православной церкви автор подразумевает только лишь следование композиционным схемам известных в конце XIX в. образцов древнерусской и византийской иконописи. О традициях же древнерусской иконописи, как мы ее теперь понимаем, тогда не могло быть и речи, так как памятники древнерусской живописи в подлинном их виде стали известны только в начале XX в.

[44] Имеется в виду работа Серова над иллюстрациями к басням И. А. Крылова, которая была тогда (1895 г.) начата им. Об иллюстрировании Серовым басен Крылова см. также прим. 71.

[45] «Летом». Портрет О. Ф. Серовой. 1895. Находится в ГТГ.

[46] Портрет Лели Дервиз. 1892. Находится в ГТГ.

[47] Рисунок 1881 г. Находится в собрании А. И. Ефимова в Москве.

[48] В 1896 г.

[49] В ГТГ и ГРМ находится несколько набросков с изображением фигуры Разбойника с подойником в руке.

[50] Варианты рисунка «Лев в старости» находятся в собраниях ГТГ и ГРМ.

[51] «Октябрь. Домотканово». 1895. Находится в ГТГ. «Баба в телеге». 1896. Находится в ГРМ.

[52] Имеется в виду портрет О. Ф. Серовой («Летом»). См. прим. 45.

[53] Георгий Валентинович Серов (1894—1933), артист. Товарищ Ю. А. Завадского по гимназии Кирпичниковой. Входил в состав первого коллектива Вахтанговского театра. После революции жил во Франции, где приобрел широкую известность как киноактер (см.: Л. Любимов. На чужбине. «Новый мир», 1957, № 3, стр. 162).

[54] «Дети». 1899. Находится в ГРМ.

[55] После 1896 г. Серов был в Домотканове в следующие годы: 1897 (в декабре), 1898 (зимой), 1899—1900 (зимой), 1901 (зимой и осенью), 1904 (в феврале-марте, ездил не менее двух раз), 1905, 1906, 1910—1911 (зимой) и 1911 (в сентябре).

[56] И. И. Левитан приезжал в Домотканово вместе с Серовым зимой 1899—1900 гг. (см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.—Л., «Искусство», 1947, стр. 51). О своем намерении работать в Домотканове Левитан писал А. П. Ланговому в письме от 16 апреля 1900 г. (см.: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., «Искусство», 1956, стр. 104).

[57] Указывая 1902 г. как дату приезда Серова в Домотканово в марте, автор не уверен в своей точности, что не случайно. Упоминаемый ниже «Пейзаж с дорогой», который, по словам Н. Я. Симонович-Ефимовой, принадлежал впоследствии кому-то в Зарайске, это пастель «Зимняя дорога в Домотканове», имеющая авторскую подпись и дату: *ВС 904* (была в собрании Б. Ф. Перле в Зарайске; в настоящее время находится в Рязанском областном художественном музее). Таким образом, имеются основания для того, чтобы эту часть воспоминаний отнести к февралю-марту 1904 г., когда Серов приезжал в Домотканово, причем не один раз (см. стр. 78 наст. изд.).

[58] «Конный двор в Домотканове». Пастель. Подписана, но не датирована. Находится в Пермской государственной художественной галерее. В каталоге галереи отнесена к 1902 г.

[59] «Пейзаж с дорогой» — см. прим. 57.

[60] Один из альбомов с детскими рисунками Н. Я. Симонович-Ефимовой находится в настоящее время в собрании А. И. Ефимова.

[61] *Вероятно, ему хотелось учить меня так, как Репин в свое время учил его.* — Имеются в виду годы учебы Серова у Репина в Москве до поступления в Академию художеств (1878—1880 гг.). В работе с натуры Репин требовал от своего ученика строгого рисунка, передачи материальной стороны изображаемых предметов. Во всякой работе ставилась определенная задача; особое внимание уделялось передаче светотеневых отношений и цвета. Задачи эти последовательно усложнялись и разнообразились. В результате за два года учебы у Репина Серов сделал огромные успехи и смог выдержать вступительный экзамен в Академию художеств.

[62] В настоящее время находится у внука Н. В. Немчиновой (в замужестве Жилинской) Д. Д. Жилинского в Москве.

[63] Рисунок «На пастбище». Авторская подпись: *В. Серов 1897 г. 8 декабр.* Находится в ГТГ. Ранее был в собрании И. Е. Цветкова, которому был подарен Серовым.

[64] «В деревне. Баба с лошадью». 1898. Пастель. Авторская подпись: *Серов 98.* Находится в ГТГ.

[65] «Зимой». 1898. Пастель. Находится в ГРМ.

[66] В этой части автор возвращается к воспоминаниям о более ранних годах — 1888—1890-х (см. прим. 67, 68).

[67] Портреты Н. Я. Дервиз и В. Д. Дервиза были написаны в 1890 г. В настоящее время они находятся в собрании В. А. Фаворского в Москве.

[68] Такого рода рисунки с надписями шуточного характера имеются в ГТГ. В каталоге рисунков ГТГ отнесены к 1888 г. (один из них имеет авторскую дату 1888).

[69] См.: В. С. Серова. Серовы...

[70] Портрет М. А. Морозова. 1902. Находится в ГТГ.

[71] Для перевода басен на язык пластических образов Серов искал свой, особый способ передачи. Эти поиски продолжались с некоторыми перерывами пятнадцать лет (с 1895 по 1911 г.). После многочисленных переделок Серов вплотную подошел к решению поставленной задачи. Сам он не считал свою работу законченной, так как придавал большое значение вопросу о выборе способа воспроизведения для рисунков. Однако так до конца он не остановился ни на одном. Поскольку от способа воспроизведения иллюстраций зависит выбор рисуночных приемов, постольку это дает известное основание Н. Я. Симонович-Ефимовой говорить о том, что Серов не нашел окончательного языка для рисунков. Многочисленные рисунки Серова к басням Крылова находятся в различных музеях и в частных собраниях. Наибольшее их количество в собраниях ГТГ и ГРМ.

[72] Поездка в Петербург зимой 1892—1893 гг. была связана с работой Серова над групповым портретом Александра III с семейством (1892—1895 гг., заказан Харьковским губернским дворянским собранием). В 1893 г. Серов писал с натуры этюды — портреты детей царя: Михаила, Ольги и Ксении. Сам Александр III не позировал, а Серову была предоставлена возможность лишь посмотреть на царя во дворце в Гатчине. Серов рассказывал, что Александр III, увидев во дворце незнакомого человека (Серова), очень испугался (см.: В. Д е р в и з. Воспоминания о В. А. Серове. «Искусство», 1934, № 6, стр. 121, 122).

[73] «Тройка» (1899, к стихотворению «Зимняя дорога»), «Пушкин в деревне» (1899) и «Пушкин» (1899). Все эти работы находятся во Всесоюзном музее А. С. Пушкина в Ленинграде. Сделаны для издания: Сочинения А. С. Пушкина. М., 1899. Издатель П. П. Кончаловский. Воспроизведены в 1-м томе указанного издания.

[74] Серов сделал несколько иллюстраций к «Демону» и к «Герою нашего времени». Пять из них воспроизведены во 2-м томе издания: М. Ю. Л е р м о н т о в. Сочинения. Художественное издание т-ва И. Н. Кушнерева и К°, М., 1891. Издатель П. П. Кончаловский.

[75] См. прим. 73 и 74.

[76] «Бэла». 1890—1891. Находится в Государственном музее «Домик М. Ю. Лермонтова» в Пятигорске. Воспроизведена на стр. 110 вышеуказанного издания.

[77] «Переправа через Подкумок». 1891. Местонахождение оригинала неизвестно. Воспроизведена в приложении между стр. 164 и 165 вышеуказанного издания.

[78] «Демон и Тамара». 1891. Находится в ГТГ. Воспроизведена в приложении между стр. 10 и 11 вышеуказанного издания.

«Тамара». 1891. Находится в гравюрном кабинете Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

[79] Портрет М. Я. Львовой. 1895. Находится в собрании А. Львова в Париже.

[80] В годы, когда писались воспоминания, М. Я. Львова (рожд. Симонович) была жива, умерла она в 1955 г.

[81] Портрет А. С. Симонович. В каталоге ГТГ, кроме приведенной Н. Я. Симонович-Ефимовой надписи Серова, указана и подпись: *В. Серов. 1881 г. — С. Петербург.* Поясного портрета М. Я. Симонович (Маши) на большом листе бумаги (в натуру) в каталоге ГТГ не значится (см. каталог: Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. В. Д. Поленов, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель. М., «Искусство», 1956, стр. 53 и др.).

[82] Портрет А. Я. Дервиз (рожд. Симонович). 1896. Находится в собрании Г. В. Дервиза в Москве.

[83] «Стог сена». 1901. Находится в Саратовском художественном музее им. Радищева. Этюд к картине 1901 г. находится в Государственной картинной галерее Армении в Ереване.

[84] «Стригуны на водопое. Домотканово». 1904. Пастель. Авторская подпись: *Серов 904.* Находится в ГТГ.

[85] Пастель «Стригуны» (вариант) из собрания Ефимовых была экспонирована на посмертной выставке произведений Серова в 1914 году.

[86] Один из вариантов — «Катание на масленице» находится в Пермской государственной художественной галерее (воспроизведен в кн.: В. Д м и т р и е в. Валентин Серов. Пг., «Свободное искусство», 1917, под названием «Деревенская масленица». 1901). В монографиях И. Г р а б а р я (1914) и Н. Р а д л о в а (1914) «Катание на масленице» (указаны два варианта) отнесено к 1908 г.

[87] В 1943 г., когда писались воспоминания, были живы Н. П. Ульянов, К. Ф. Юон, И. Э. Грабарь, П. П. Кончаловский, А. Н. Бенуа, О. В. Серова, Н. В. Серова и ряд

других лиц, хорошо знавших Серова, в том числе и ныне здравствующие М. С. Сарьян и П. В. Кузнецов.

[88] О годах жизни Серовых в квартире в Большом Знаменском переулке в доме Улановых можно составить представление по письмам Серова, в которых он указывает этот адрес. Так, например, наличие адреса в тексте письма к А. Н. Бенуа (1902 г.), с которым Серов переписывался в течение 1900 и 1901 гг., может быть объяснено тем, что сообщаемый адрес был новый. В письме же Серова к В. В. Матэ (1905 г.) адрес мог быть указан в подтверждение, что местожительство Серовых пока еще прежнее, так как в письме от 22 сентября 1906 г. Серов сообщает ему новый адрес: у Храма Спасителя, дом Голофтеева, квартира 31 (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 281, 293, 294). Таким образом, в Большом Знаменском переулке Серовы жили примерно с 1901 или 1902 г. до середины 1906 г., то есть не более шести лет.

[89] Портреты М. Н. Ермоловой (1905) и Ф. И. Шаляпина (1905) находятся в ГТГ.

«Новобранец» (1904, первый вариант). Местонахождение неизвестно. Один из вариантов 1906 г.— «Набор» находится в ГРМ.

«Лихач» (1908, два варианта; один из них находится в ГРМ, другой — в ГТГ) мог быть лишь только начат (но не закончен) в годы жизни Серова в Большом Знаменском переулке.

[90] В воспоминаниях О. В. Серовой при описании обстановки квартиры упоминается пейзаж К. А. Сомова «Весна в Версале» (находится в собрании внучки художника О. А. Хортик в Москве), а не набросок «Аллея в лунную ночь» (см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце.., стр. 7).

А. Н. Бенуа. «Финляндский пейзаж». Находится в собрании О. А. Хортик.

Пастель Серова «Из окна усадьбы». 1898. До 1914 г. находилась в собрании О. Ф. Серовой. В настоящее время местонахождение неизвестно.

[91] В 1899 г. Серов взялся сделать несколько иллюстраций к изданию Н. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси» (см. прим. 104). В особенности же исторические сюжеты занимали Серова в конце жизни, когда он заинтересовался Петром I и его временем. Работа над историческими картинами («Петр I», 1907, ГТГ; «Петр I на работах», 1910—1911, ГРМ, и др.) требовала от художника большой осведомленности в области исторических знаний. Именно в связи с этим он читал труды русских историков В. О. Ключевского, Н. И. Костомарова и И. Е. Забелина. Кроме того, Серов слушал лекции Ключевского, читанные в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

[92] Сообщение Н. Я. Симонович-Ефимовой о том, что с семилетнего возраста (а ей было семь лет в 1884 г.) она не встречалась с Врубелем до 1902 г., противоречит ее воспоминаниям о том, что она видела Врубеля у Мамонтовых на вечере с постановкой живых картин, когда он участвовал в спектакле «Данте и Виргилий» (см. стр. 87 наст. изд.). Как можно судить по воспоминаниям самого автора, вечер этот происходил в начале 1894 г. Эта дата подтверждается и другими источниками (см. прим. 97).

[93] Передвижная «Народная консерватория» для рабочих подмосковных заводов. Организована в 1906 г.

[94] С семьей Серов начал жить в Москве в 1890 г. Из перечня произведений, создание которых Н. Я. Симонович связывает с временем жизни Серовых в первой московской квартире (см. прим. 95), можно установить, что жили они в ней по меньшей мере до 1894 г. (включительно). Это подтверждается письмом Серова к П. П. Чистякову от 1 октября 1894 г., в котором содержится адрес: Москва, Старопименовский переулок, дом кн. Кудашевой (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 274).

[95] Портреты Анджело Мазини (1890), Франческо Таманьо (1893), И. И. Левитана (1893), Н. С. Лескова (1894) и этюд «Татарская деревня в Крыму» (1893) находятся в ГТГ. Незаконченная картина «Ифигения в Тавриде» (1893) находится в Государ-

ственном музее Татарской АССР в Казани (сохранилось также несколько эскизов к ней).

[96] В 1894 г. Серову было предложено сделать эскиз на сюжет Куликовской битвы для панно, предназначенного для большого зала Исторического музея в Москве. Однако эскиз Серова «После Куликовской битвы» (1894) не был одобрен специальной комиссией. Известно несколько вариантов эскиза; основной находится в ГТГ.

[97] Постановка живой картины «Отелло» в доме С. И. Мамонтова состоялась в 1894 г. См.: С. Яремич. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. М., изд. И. Кнебель, 1911, стр. 183.

[98] Групповой портрет Александра III с семейством. Находился до революции в зале Харьковского губернского дворянского собрания (см. прим. 72). Наряду с этим в 1894 г. Серов работал в одном из залов Исторического музея в Москве над повторением одной фигуры Александра III (портрет был заказан вел. кн. Сергеем Александровичем).

[99] Точных данных о времени жизни Серовых в этой квартире нет. Поскольку автор указывает, что здесь произошло знакомство Серова со скульптором Трубецким (приехал в Россию в 1897 г.) и начало знакомства с Дягилевым (как известно, Серов познакомился в Дягилевым во время устроенной в начале 1897 г. в Петербурге Выставки английских и немецких акварелистов), постольку можно полагать, что Серовы уже жили в доме кн. Долгоруковых в 1896 г.

[100] Автор ошибается, относя встречу М. Я. Львовой с Дягилевым у Серовых ко времени ее приезда из Парижа в 1895 г. До начала 1897 г. Серов еще не был знаком с Дягилевым (см. прим. 99). Следовательно, встреча такая произошла несколькими годами позже.

[101] Как видно из последующего текста воспоминаний, а также из прим. 88, описываемый ниже переезд можно отнести к 1901 или 1902 г. В воспоминаниях О. В. Серовой вообще отсутствует какое-либо упоминание о квартире на Малой Дмитровке: после квартиры в доме кн. Долгоруковых следующей, как она пишет, была квартира в Большом Знаменском переулке (см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце.., стр. 5, 6).

[102] Не ясно, о каком этюде Серова говорит здесь Н. Я. Симонович-Ефимова. Известна лишь одна его работа с таким названием, но она относится к 1905 г. («Лошадь у сарая», акварель, покрытая лаком. Авторская подпись и дата: *В. Серов 905.* Находится в ГРМ).

[103] См. прим. 88.

[104] «Царская и императорская охота на Руси», т. 3. Конец XVII и XVIII век. Исторический очерк Николая Кутепова. Спб., 1902. Серовым сделаны три картины для этого издания: «Император Петр II с цесаревной Елизаветой Петровной выезжает верхом из с. Измайлова на псовую охоту» (1900), «Императрица Екатерина II в одноколке, сопутствуемая Мамоновым, Потемкиным и Нарышкиным, на соколиной охоте» (1902), «Царь Петр I с кн. Ромодановским, Лефортом, Ив. Бутурлиным и Зотовым под с. Коломенским на псовой охоте, устроенной боярами» (1902). Все три картины находятся в ГРМ.

[105] Действительно, ко времени жизни Серовых в квартире в Большом Знаменском переулке относится создание большинства перечисленных здесь произведений: «Проводы новобранца», портреты М. Н. Ермоловой, Ф. И. Шаляпина (см. прим. 89), Г. Н. Федотовой (1905), М. А. Морозова (1902), Мики Морозова (1901), Е. С. Карзинкиной (1906) — находятся в ГТГ, М. Горького (1905, находится в Литературном музее А. М. Горького в Москве), портреты четырех девочек Гучковых (1902, три портрета находятся в частных собраниях) и скрипача Изаи (1903, находится в собрании И. С. Зильберштейна). Что же касается таких произведений, как портреты

Н. С. Познякова (1908), Г. Л. Гиршман (1907), И. М. Москвина (1908), В. И. Качалова (1908), находящиеся в ГТГ, то они относятся к более позднему времени, так как Серовы уже во второй половине 1906 г. в квартире этой не жили (см. прим. 88). В разное время были написаны в Петербурге и портреты С. П. Дягилева (1903 или 1904) и Д. В. Стасова (1908). Находятся в ГРМ.

[106] Матисс приезжал в Москву в конце октября 1911 г. по приглашению известного коллекционера французской живописи С. И. Щукина. Здесь он пробыл около двух недель. К личности Матисса проявился тогда большой интерес в кругах московской художественной интеллигенции, с которой у него произошел ряд встреч. На одной из них присутствовал Серов. Во время этих встреч Матисс делился своими взглядами на искусство (см.: Т. Гриц и Н. Харджиев. Матисс в Москве. В кн.: Матисс. Сборник статей о творчестве. М., Изд-во иностр. лит., 1958, стр. 96—103).

[107] В настоящее время находится в собрании А. И. Ефимова в Москве.

[108] Л. Г. Щукина в гробу». 1907. Рисунок итальянским карандашом. Местонахождение неизвестно.

[109] Портрет Николая II, с шапкой в руках, на параде. 1902. Другие три портрета Николая II были написаны в 1900 г., когда Серов еще не жил в квартире в Большом Знаменском переулке (см. прим. 88).

[110] Имеются в виду письма 1885—1888 гг. См.: В. А. Серов. Переписка.

[111] Годы жизни А. А. Трубниковой, матери О. Ф. Серовой, не известны (ум. в 1877 или 1878 г.). Каких-либо данных, подтверждающих указание автора о том, что она была активной фигурой в передовых кружках времен Белинского, не имеется.

[112] В 1899 г. С. И. Мамонтов был заключен в тюрьму, будучи обвинен бывшим акционерным железнодорожным обществом в растрате. 30 апреля 1900 г. суд его оправдал.

[113] Ольга, Александр, Георгий, Михаил, Антон и Наталия.

[114] Званцева Елизавета Николаевна (1864—1922), художница. В 1899 г. открыла в Москве рисовальную школу, просуществовавшую до 1906 г. Преподавателями в ней были В. А. Серов, К. А. Коровин, Н. П. Ульянов (см.: И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, стр. 311). Н. П. Ульянов указывает более раннюю дату открытия студии — 1897 г. (см.: Н. П. Ульянов. Мои встречи. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1952, стр. 104).

[115] О пребывании В. И. Денисова в студии вспоминает также Н. П. Ульянов (см.: Н. П. Ульянов. Мои встречи, стр. 105). В отличие от Н. Я. Симонович-Ефимовой, он говорит о том, что Денисов играл на валторне. Портрет В. И. Денисова был сделан С. Т. Коненковым в 1909 г. Находится в ГТГ. Выставка картин Денисова была открыта в Москве в октябре 1911 г. (см.: «Аполлон», 1912, доп. к № 14, стр. 203—205).

[116] В революции 1905 г. студенты училища приняли активное участие. Совет преподавателей, часть которого в решающие, наиболее острые моменты проявляла колебания и нерешительность, сочувствовал им и оказывал поддержку. 6 февраля 1905 г. занятия в училище были приостановлены «впредь до особого распоряжения». Несмотря на это, в училище устраивались собрания, митинги, организовывались политические рефераты. В октябрьские дни всеобщей стачки учащиеся с согласия и одобрения совета преподавателей организовали в училище столовую для забастовщиков и лазарет для жертв полицейского террора. 19 октября состоялись сходка учащихся с красным знаменем и демонстрация на Мясницкой улице. 24 октября учащиеся решили вооружиться и обратились к совету преподавателей с просьбой оказать им для этого материальную помощь (под влиянием дирекции совет в этой помощи отказал). Двери училища оставались широко открытыми для восставших; митинги, лекции, сходки не прекращались. В училище готовились к вооруженному восстанию. 14 ноября 1905 г. дирекция объявила училище закрытым.

После подавления Декабрьского восстания и возобновления занятий в училище аресты среди учащихся приняли массовый характер (см.: Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., «Искусство», 1951, стр. 153—155).

117 Театр марионеток.

118 См.: Н. Я. Симонович-Ефимова. Записки петрушечника. М.—Л., ГИЗ, 1925. Рисунки Н. Я. Симонович-Ефимовой, В. А. Фаворского и И. С. Ефимова; N. Efimova. Adventures of a Russian puppet theatre. Birmingham, Mich., Pappetry imprints. 1935, 199 p.

119 Шкаф с игрушками, собранными Серовым, находится у внучки художника О. А. Хортик в Москве.

120 Человек решительный и властный, Дягилев, будучи в первые годы существования журнала «Мир искусства» единоличным его редактором, по-диктаторски распоряжался не только делами журнала, но и держал в своих руках всю организационную выставочную работу. Серов, который ценил выдающийся организаторский талант Дягилева, его тонкий, безупречный художественный вкус, прощал ему различные недостатки. Сурикову, человеку иного склада, были невыносимы диктаторство Дягилева, его светскость, дендизм. Все попытки Дягилева проникнуть в мастерскую Сурикова не имели успеха: «тот неизменно и откровенно не принимал его, разговаривая с ним через цепочку двери, называя нашего денди по-сибирски — «Дягилёв» (М. В. Нестеров. Давние дни. М., «Искусство», 1959, стр. 174, 175).

121 Инициатива приглашения Голубкиной участвовать в выставке принадлежала Серову. «Голубкина слепила великолепный камин — серьезно — я ангажировал его на выставку», — писал Серов Дягилеву в 1901 г. (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 306).

122 В каталоге 3-й выставки «Мира искусства» (1901 г.) — «Камин». Всего на выставке было представлено семь работ Голубкиной.

123 Автор имеет в виду борьбу Голубкиной за личную независимость и за независимость своего творчества в условиях дореволюционной жизни.

124 Серов умер 22 ноября 1911 г. Похоронен на Донском кладбище в Москве. В 1939 г. его могила была перенесена на кладбище Новодевичьего монастыря.

125 В просьбе Голубкиной было отказано по причине ее политической неблагонадежности. В 1906—1907 гг. она распространяла нелегальные издания, за что была заключена в камеру Зарайской тюрьмы. 12 сентября 1907 г. суд приговорил Голубкину к тюремному заключению на один год (см.: «Огонек», 1955, № 38, стр. 15). Заявление о своем выходе из состава преподавателей Училища живописи Серов подал директору училища А. Е. Львову 26 января 1909 г. (см.: Н. Дмитриева. Московское училище живописи.., стр. 145, 146).

126 «Художник Михаил Александрович Врубель». Рисунок 1907 г. Находится в ГТГ.

127 После смерти П. М. Третьякова в 1898 г. Серов был избран членом совета Третьяковской галереи и оставался им до конца жизни. Серов заботился о приобретении для галереи произведений молодых талантливых художников.

128 В конце 1904 г. состоялась всеобщая стачка нефтяников в Баку, которая была поддержана забастовками солидарности в Петербурге и других городах. О какой забастовке говорится в воспоминаниях — не ясно. Возможно, что, называя 1904 г., автор имеет в виду события начала 1905 г. (см. прим. 116).

129 См. прим. 116.

130 Об упоминаемой здесь студии сведений не имеется.

131 Одним из «взятых с воли» молодых людей, содержавших мастерскую на Палихе, был П. Эриксон (см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце.., стр. 29).

132 9 января 1905 г. Серов, находясь в Петербурге в Академии художеств, стал очевидцем расстрела рабочих на 4-й линии Васильевского острова. Это событие дало

толчок к ряду действий политического характера, предпринятых Серовым; ранее мало интересовавшийся политической жизнью, он становится на путь протеста против всякого проявления социальной несправедливости (см. прим. 133).

[133] В знак протеста против расстрела рабочих 9 января Серов (вместе с В. Д. Поленовым) пишет 18 февраля 1905 г. в совет Академии художеств заявление, в котором обвиняет президента — вел. кн. Владимира, одного из организаторов преступления. Ввиду того что протест этот не был поставлен на обсуждение, Серов подает второе заявление (от 10 марта 1905 г.) о своем выходе из состава действительных членов академии (текст заявлений опубликован в кн.: В. А. Серов. Переписка, стр. 302, 303). С этого же времени Серов навсегда отказался от царских заказов.

[134] 6 января 1911 г. в Петербурге, в Мариинском театре, когда присутствовал царь, во время исполнения гимна (шла опера «Борис Годунов», Бориса пел Шаляпин) хористы стали на колени. Находившийся в это время на сцене Шаляпин тоже опустился на колени. Этот эпизод произвел на Серова тяжелое впечатление. Несмотря на тесную дружбу, связывавшую его с Шаляпиным, он порвал с ним всякие отношения. Никакие попытки Шаляпина оправдаться перед Серовым ни к чему не привели.

[135] В письме к В. В. Матэ от 22 сентября 1906 г. Серов, сообщая свой адрес, указывает иную фамилию домовладельца: у Храма Спасителя, дом Голофтеева, квартира 31.

[136] В письме к И. С. Остроухову из Финляндии (12 августа 1907 г.) Серов пишет о предстоящем переезде на другую квартиру, которую надо еще отыскать. В следующем письме к Остроухову (14 августа 1907 г.), написанном из Петербурга, Серов снова говорит о необходимости отыскивать квартиру, а затем о предстоящем возвращении в Петербург (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 247, 249). По-видимому, эти письма относятся ко времени поисков квартиры, которая оказалась последней (была снята в Ваганьковском переулке в доме Клюкина).

[137] С М. И. Глинкой был знаком только А. Н. Серов. В 1869 г. А. Н. и В. С. Серовы ездили в Люцерн к Вагнеру, они брали с собой сына (см.: В. С. Серова. Серовы.., стр. 125—128; И. Грабарь. В. А. Серов, стр. 16).

[138] В этой части воспоминаний значение Парижа для творчества Серова сильно преувеличено. Особенно это чувствуется там, где автор говорит о желании Серова *уйти от себя, сбросить с себя прежнего Серова.* Вызывает возражение мотив противопоставления творческих поисков Серова в парижский период (1909—1911 гг.) его прежней художественной практике. Для Серова характерны в целом непрерывные поиски новых путей в искусстве. Уже ранние его произведения «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» явились настоящим откровением для современников; этими работами Серов сказал новое слово, необходимое для дальнейшего поступательного развития русской реалистической живописи. Затем сразу же, не задерживаясь на достигнутом, Серов становится на путь новых поисков, отказываясь от многоцветной палитры и перейдя к тональной живописи во имя достижения большей выразительности и характерности. Такого рода «отходов» Серова *от себя прежнего* можно на протяжении его творческого пути усмотреть несколько.

Симонович-Ефимова справедливо говорит о времени пребывания Серова в Париже как о времени наиболее целеустремленных поисков стилистического характера. Однако такого рода поиски проявились у Серова гораздо раньше, еще в 1905—1907 гг., под воздействием «Историко-художественной выставки русских портретов», устроенной в 1905 г. С. Дягилевым, и в особенности после поездки Серова в 1907 г. в Грецию (работа над античными сюжетами была начата сразу же по возвращении; автор воспоминаний говорит об этих работах без достаточной последовательности в другом месте; см. стр. 136). Вот почему невозможно полностью согласиться с автором воспоминаний и рассматривать парижский период сам по себе, изолированно от предыдущего творчества Серова. Все то, что делалось художником во Франции, было

логическим продолжением (и в какой-то мере завершением) более ранних его исканий.

[139] В роли Клеопатры Ида Рубинштейн выступила в Париже у Дягилева в 1909 г. В следующем году — в балете Фокина «Шехеразада». На этом закончилось сотрудничество Рубинштейн с Дягилевым (если не считать еще одного выступления в балете «Шехеразада» в 1920 г.). В 1911 г. Рубинштейн выступила в Парижской опере в роли святого Севастьяна в пятиактной мистерии, либретто которой написано д'Аннунцио, музыка — Дебюсси, костюмы и декорации — Бакстом (см.: Ида Рубинштейн. К первой годовщине смерти балерины. «Русские новости», № 846, 1961, 17 августа).

[140] Портрет Иды Рубинштейн (1910) выполнен на холсте темперой и углем. Находится в ГРМ. О времени работы над ним можно судить по письму Серова к жене из Рима от 2 мая 1910 г. (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 171), а также по воспоминаниям дочери художника О. В. Серовой, которая была вместе с отцом с весны по июнь 1910 г. в Париже. О. В. Серова видела Иду Рубинштейн, когда она приходила в Шапель, чтобы позировать для портрета (см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце.., стр. 90—93).

[141] «Петрушка» — балет Стравинского, исполнявшийся в дягилевских постановках в Париже.

[142] Переписка Серова дает основание говорить о четырех заграничных поездках в эти годы. Наиболее ранняя — в Париж в конце 1909 г. Следующая — также в Париж с весны по июнь 1910 г. К этому времени относится работа Серова над портретом Иды Рубинштейн. Серов тогда же выезжал в Нормандию и в Рим. Во время третьей поездки в Париж (вторая половина — конец 1910 г.) Серов несколько раз выезжал в Биарриц, где писал портрет М. С. Цетлин. Кроме того, он побывал в Мадриде и в Нормандии (в Берке). Последняя поездка Серова за границу состоялась весной 1911 г. Сначала Серов был в Париже, затем ездил в Рим (там готовился к открытию русский отдел Всемирной выставки, Серов участвовал в ней). Затем Серов вернулся в Париж, откуда ездил в Лондон (в июне).

[143] Не ясно о каком портрете А. В. Цетлин идет речь. Известный акварельный ее портрет (1909) до революции находился в собрании А. В. Цетлин в Москве.

[144] Портрет М. С. Цетлин. 1910. Был в собрании М. О. Цетлина в Биаррице.

[145] Серов писал из Биаррица жене, что у М. С. Цетлин «дочь (от первого мужа) 3-х летняя и она по ней тоскует — дочь в Париже...» (В. А. Серов. Переписка, стр. 178).

[146] Фанданго — испанский народный танец.

[147] Картина «Одиссей и Навзикая» была задумана Серовым в Греции, куда он ездил в 1907 г. вместе с Л. С. Бакстом. Известно несколько эскизов-вариантов «Одиссея и Навзикаи». Два из них, 1910 г., находятся в ГРМ. Два других — в ГТГ (один из них 1910 г.).

[148] Шантийи, или Шантильи (Chantilly), — небольшой город на севере Франции. Известен замком, построенным в 1527—1530 гг. П. Шамбижем в стиле Французского Возрождения. В 1560-х гг. по проекту Ж. Бюллана построен малый корпус («Шатле»). Позже замок перестраивался по проектам Ф. Мансара, А. Ленотра (создан знаменитый парк Шантийи) и др. В Шантийи находится так называемый Музей Конде (см. БСЭ).

[149] См. прим. 138.

[150] Занавес к балету «Шехеразада» неверно датируют 1910 г. (И. Грабарь. В. А. Серов; В. А. Серов. 40 лет со дня смерти. Выставка. М., 1953. Составитель каталога Н. В. Власов). В действительности занавес написан в 1911 г. после поездки Серова в Рим на Международную художественную выставку, о чем говорится и в воспоминаниях (Н. Я. Симонович-Ефимова ошибочно относит Римскую выставку

к 1910 г., при редактировании эта ее ошибка исправлена. См. прим. 153). В письме от 29 января <1911 г.> из Петербурга Серов сообщал жене, что «бегал по музеям для занавеса к «Шехеразаде» и вчера показал эскиз комитету... Никто не ожидал увидеть то, что сделал. Вещь не эффектная и совсем не то, что писал в Москве...» (В. А. Серов. Переписка, стр. 181, 182). В письме речь идет о эскизе занавеса, который следует датировать 1911 г. В том же письме говорится о возможном привлечении И. С. Ефимова к выполнению самого занавеса; 2 марта 1911 г. Серов уже пишет Ефимову о решении писать занавес вместе с ним (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 322). В письме же от 9 июля 1911 г. Серов пишет жене из Парижа: «Как ты уехала (из Парижа, после совместной поездки в Рим. — *Г. А.*), так я каждый день и целый день с 8 до 8 вечера пишем с Ефимовым (Ниночка тоже помогает) занавес» (там же, стр. 184).

[151] Постановка «Шехеразады» с серовским занавесом состоялась в Париже летом 1911 г.

[152] См. прим. 150.

[153] В отделе рукописей ГТГ хранится неопубликованное письмо Серова к И. С. Ефимову, в котором имеется упоминание об оставленной в Париже работе над занавесом и о Римской выставке. Письмо характерно для настроений Серова того времени, в нем он делится впечатлениями о современном Риме. Текст письма приводим полностью.

Отель. Италия.

Рим 25 ар.

Дорогой Иван Семенович!

Простите, что Вам пришлось раза два съездить к Фигнер по моим, собственно, делам.

Письма (восторженного) от Мар. Самойл. <Цетлин> пока еще нет.

Весьма рад, даже завидно, что Вы лепите с Бурделем. Ненадолго это совсем великолепно.

Ну, а насчет занавеси, т. е. мастерской? Надо бы потревожить Бакста, спросить, есть ли какие распоряжения от господина Дягилева — пора.

Павильон российский совместно с испанским не готов — так и следует — отсталые нации...

Выставки вообще так себе кажется пока видел не все. Да и Рим сам стал как-то похуже — глупое веселье ему не к лицу, а кроме того современный итальяшка провел ради удобства повсюду трамваи все истрамваено (как Париж изавтомобилен).

Черт бы ее драл эту цивилизацию с трамваями, кинематографами, граммофонами, автомобилями — излишняя торопня.

Ну как же — в этом отеле, еще в прошлом году, на чудном дереве перед окном сидели птички и так хорошо пели под журчание и булькание фонтана во дворе palazzo Barberini — а теперь — беспрерывно по 2 колеям по хорошей благородной узкой римской улице 4-х фонтанов гудит свистит на заворотах звонит эта сволочь (удобство — грош) с 6½ утра до 12½ и так всюду.

Ваш В. С.

Пишите сюда, пока не отменю.

Спасибо Ниночке за посылку Антоше.

В экземпляре текста воспоминаний, полученном от родственников автора, в примечании к данному месту год выставки ошибочно указан 1910. Серов был в Риме в апреле-мае 1911 г. Международная художественная выставка открылась 13 мая. Вернулся Серов в Париж 9 июня 1911 г.

[154] Премьера в Шатле должна была состояться 10 июня 1911 г. по новому стилю (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 322). Состоялась она, по-видимому, позже, так как

занавес Серов мог закончить не ранее 11 июня 1911 г. 18 июня после постановки в Париже труппа уже выехала в Лондон (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 183, 184).

[155] Письмо не сохранилось.

[156] Эскизы декораций для постановки оперы А. Н. Серова «Юдифь» на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1907 г. Четыре эскиза находятся в ГРМ, и два — в ГТГ (один из них — акварель).

[157] Шесть эскизов для оперы «Рогнеда». 1896. Находились в собрании П. И. Мельникова в Петербурге (см.: Н. Э. Радлов. Серов. Спб., изд. Н. И. Бутковской, 1914, стр. VI).

[158] Сведений об эскизе не имеется.

[159] «Шаляпин в роли Олоферна». Костюм. 1907. Темпера. Местонахождение неизвестно. Один из вариантов, исполненных акварелью, находится в ГРМ.

[160] Точная дата приезда в Париж неизвестна. Собирался быть там Серов в начале апреля (см.: В. А. Серов. Переписка, стр. 322). 22 апреля Серов с женой был уже в Риме (см. там же, стр. 262).

[161] Никаких сведений об этих портретах не имеется.

[162] Копия письма находится у А. И. Ефимова в Москве.

[163] Оба рисунка в настоящее время находятся в собрании А. И. Ефимова в Москве. Рисунок Серова — «Парижские лошади» — в монографии И. Э. Грабаря и в каталогах посмертной выставки произведений Серова датирован неверно 1910 г. В действительности рисунки сделаны в конце ноября 1909 г. (см. приведенное в воспоминаниях письмо Серова к жене из Парижа от 20 ноября 1909 г.).

[164] В. А. Серов. Переписка, стр. 167.

[165] Автор проводит мысль о том, что Серов, ранее следивший за творчеством современных ему крупнейших западноевропейских художников и сомневавшийся в ценности их достижений, в 1909—1911 гг. стал не только колебаться в их оценке, но даже сблизился с ними в своих поисках. Хотя здесь и говорится о самостоятельности таких поисков, тем не менее у автора имеется стремление к преувеличению этого сближения. В приведенных автором словах Серова о Матиссе (письмо к О. Ф. Серовой от 20 ноября 1909 г.) содержится не только признание таланта французского художника, но и неприятие некоторых сторон его творчества.

[166] «Похищение Европы». 1910. Масло. Находится в собрании семьи Серовых в Москве. Эскиз, исполненный темперой (1910), — в ГТГ. Кроме того, Серов сделал скульптурное повторение картины (гипс). Находилось в собрании О. Ф. Серовой. Экземпляр, отлитый в бронзе, находится в ГРМ.

[167] «Диана и Актеон» (1911) — один из эскизов для неосуществленной росписи столовой в доме В. В. Носова в Москве на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия.

[168] См. прим. 147.

[169] «Ифигения в Тавриде» — см. прим. 95.

[170] Серов ездил в Грецию в 1907 г.

[171] Коларосси (Colarossi) — популярная рисовальная школа в Париже, названная по имени ее основателя Филиппо Коларосси, итальянского скульптора. И. Грабарь относит посещение Серовым Коларосси к 1910 г. Однако Н. П. Ульянов указывает более раннюю дату — 1909 г., из чего следует, что Серов начал посещать эту школу в 1909 г. (см.: Н. П. Ульянов. Мои встречи, стр. 158).

[172] «Летучая мышь» — театр-кабаре, открытый в 1908 г. в Москве. Руководителем театра был Балиев Никита Федорович (1877? — 1936), русский театральный деятель, эстрадный артист и режиссер.

[173] В названии допущена неточность. Имеется в виду книга: «Париж накануне войны в монотипиях Е. С. Кругликовой». Пг., 1916. Доход от продажи этой книги предназначался на оказание помощи русским художникам, застигнутым войною во Франции.

[174] Письмо (подлинник) находится в собрании А. И. Ефимова в Москве.

[175] В монографии И. Э. Грабаря в списке произведений 1910—1911 гг. указано: «М. Д. Шеламова (Барышня-крестьянка)». Рисунок. (Собрание В. Д. фон-Дервиза в Москве). Начат на Рождестве 1910—1911, кончен осенью 1911 г. в Домотканове». Те же сведения и в каталоге посмертной выставки Серова. По другим сведениям было два портрета Шеламовой. Первый, эскиз, нарисован зимой 1911 г. Этот полустертый рисунок (Серова портрет не удовлетворил, и он стер его) в 1959 г. находился еще у М. Д. Шеламовой. Осенью 1911 г. Серов начал рисовать другой портрет. По-видимому, этот вариант находился в собрании В. Д. Дервиза (см.: Н. Павлов. Русские художники.., стр. 51).

[176] Эскизы для росписи в доме В. В. Носова в Москве на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия. Двадцать три эскиза находятся в ГТГ. Имеются варианты в частных собраниях.

[177] Портрет Е. А. Балиной. 1911. Находится в Государственном художественном музее г. Горького.

Портрет В. О. Гиршмана. 1911. Находится в ГТГ.

Портрет Г. Л. Гиршман. 1911. Находится в ГТГ.

Портрет А. А. Стаховича (в фас). 1911. Масло. Находится в собрании Дома-музея К. С. Станиславского в Москве.

Портрет А. А. Стаховича (в профиль). 1911. Темпера. Был в собрании Е. А. Пашковой в Петербурге.

Портрет княжны М. А. Ливен. 1911. Был в собрании кн. А. П. Ливен в Москве.

Портрет К. С. Станиславского. 1911. Находится в ГТГ.

«Одиссей и Навзикая» — см. прим. 147.

Портрет Н. П. Ламановой. 1911. Последняя, неоконченная работа Серова. Был в собрании В. И. Мухиной, затем у ее наследников в Москве.

Портрет кн. П. И. Щербатовой. 1911. Находится в ГТГ.

[178] В Государственной Третьяковской галерее была отслужена лития (см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце.., стр. 59).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные вклейки

СОДЕРЖАНИЕ

Нина Яковлевна Симонович-Ефимова

ВОСПОМИНАНИЯ
О ВАЛЕНТИНЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ
СЕРОВЕ

Редактор Б. Д. Сурис
Автор оформления и худож. редактор Ю. Э. Фрейдлина
Корректор М. В. Алексеевская

Подписано к печати 30/I 1964 г. Формат 70×92 1/16. Печ. л. 11,75+6 вклеек. Уч.-изд. л. 12,9 (усл. л. 14,19). Тираж 25 000. Изд. № 195562. М-17336. Зак. 1362.
Издательство „Художник РСФСР"
Ленинград, Центр, ул. Якубовича, 2/3.
Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова „Главполиграфпрома" Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Звенигородская, 11.
Цена 1 р. 39 к.